جائزة الشارقة للإبداع العربي

الإصدار الأول

تحتل الجوائز التي تتبناها الشارقة، والتي تشمل كل الحقول الأدبية والفنية، على مستوى الشعر والقصة والرواية والنص المسرحي والفنون التشكيلية، مكانة مهمة وأساسية في مشروعها الثقافي، الذي تعمل على تحقيقه منذ بدايات الثمانينيات وحتى الآن، ولا تألو جهداً في تحقيق هذه الجوائز الأدبية والفنية أهدافها المرجوة في دعم المبدعين العرب ومساعدتهم على بلوغ غاياتهم، وتقديم تجاربهم الأدبية والفنية للمتلقي العربي.

ومنذ أيام، نجحت دائرة الثقافة التي تنطلق من الشارقة كمنارة ثقافية وبخطى ثابتة، في أن تحقق قفزة نوعية وتحلق عالياً نحو أفقها العربي، من خلال جائزة الشارقة للإبداع العربي/ الإصدار الأول والمخصصة للكتّاب والأدباء العرب المبدعين تحت سن الأربعين، والتي ثابرت على استمراريتها بثقة وتخطيط واعٍ منذ العام (١٩٩٧)، أي في دورتها الـ(٢٢)، ما أثرى المشهد الثقافي العربي طوال هذه السنوات بمئات الكتاب والأدباء العرب، الذين فازوا بهذه الجائزة التي تسهم أيضاً في طباعة إصدارهم الأول إضافة إلى دعمهم مادياً ومعنوياً.

أخيراً، انتقلت أمانة الجائزة نحو القاهرة في أول خروج لها من الشارقة، وفي تظاهرة ثقافية عربية متميزة لتوزع جوائزها في القاهرة، وفي دار الأوبرا تحديداً، مؤكدة وحدة المشهد الثقافي العربي وتكامله، ولتكون القاهرة نقطة الانطلاق نحو بقية مدن وعواصم الوطن العربي، في مشاهد مماثلة، يكرم فيها المبدع العربي ويتشارك مع أقرانه من الكتاب في الاحتفال، وفي إثراء فعاليات أخرى تتضمن تقديم الأبحاث والدراسات من قبل الفائزين في ملتقى فكري يطرح محاور ثقافية تتناول جلّ جوانب الإبداع العربي، إلى جانب التقاء الكتاب الشباب ومشاركتهم مع النقاد في إلقاء الضوء على تجاربهم وكتاباتهم الأدبية.

أن تجمع الشارقة الكتّاب والأدباء العرب، كل عام في عاصمة أو مدينة عربية، لتوزيع جوائزها على الفائزين، وأن تستضيف الفرق المسرحية العربية في افتتاح فعاليات مهرجانها المسرحي (أيام الشارقة المسرحية)، وأن تتبنى المهرجان العربي للمسرح، والذي يقام كل عام في دولة عربية، وأن تكون الشارقة ملاذاً للكتاب والأدباء العرب في كل فعالياتها الثقافية والفنية، يؤكد أن المؤسسات المعنية بتحقيق مشروع الشارقة الثقافي تدرك مدى أهمية البعد الثقافي ودوره في التنمية المستدامة، وفي الإنسان العربي أولاً دون الانقطاع عن الروافد الإنسانية الأخرى.

هيئة التحرير

> **تهدف الجائزة إلى دعم المبدعين العرب وتقديم تجاربهم الأدبية والفنية للمتلقي العربي**

> **انتقال حفل توزيع الجائزة إلى القاهرة ظاهرة ثقافية عربية تؤكد وحدة المشهد الثقافي**



سلطان القاسمي: عازمون على الوصول بالثقافة العربية الإسلامية إلى العالمية

الشارقة عاصمة عالمية للكتاب (٢٠١٩)


عبدالعليم حريص

أكد صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، أن إمارة الشارقة عملت بصدق وإخلاص وعلى مدى سنوات عديدة، كي ترسخ وعبر مختلف مكوناتها حالة استثنائية من العشق والحب للكتاب والمعرفة، جاء ذلك في الكلمة التي ألقاها سموه، أمام حضور العرض الأسطوري (ألف ليلة وليلة) في مسرح المجاز بالشارقة، وذلك ضمن احتفالات الإمارة بنيل الشارقة لقب العاصمة العالمية للكتاب للعام ٢٠١٩ من منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونيسكو).

الشارقة وأبناؤها وبناتها مستمرون في بذل الجهد والعطاء لتظل مدينتهم منارة حقيقية للعلم والمعرفة

وأوضح سموه قائلاً: لقد عملنا بصدقٍ وإخلاصٍ واستمرارٍ طوال سنين عديدةٍ، لكي تكون للشارقة، بكافة مكوناتها، علاقة عشقٍ وحبٌ مع الكتاب والمعرفة، واليوم لا يمكنني أن أصف مدى سعادتي في هذا الحفل الكبير للاحتفال بالشارقة عاصمةً عالميةً للكتاب.

وأضاف: وأنا أقف أمامكم أكاد أرى أجداد أجدادنا العظام من العلماء والمفكرين، وهم يملؤون مكتبات العالم بالمعرفة، ويضيئون طريق الإنسانية بالحضارة والعلم ويتركون لنا إرثاً كبيراً نفتخر به إلى يومنا هذا إنه لشرفٌ عظيمٌ، أن نخطو في الشارقة على خطاهم، وأن نتبنى الكتاب والعلم أداةً للبناء وليس للهدم، أداةً للمحبة والإخاء وليس أداةً للكراهية والتطرف.

واختتم صاحب السمو حاكم الشارقة كلمته بقوله: كونوا على ثقةٍ بأنّ الشارقة مستمرةٌ في طريقها، وأنّ أبناء وبنات الشارقة المخلصين مستمرون في بذل الجهد والعطاء، لكي تصبح الشارقة منارةً حقيقيةً للعلم والمعرفة.

وكان سموه قد تسلم قبل ذلك رمز تنصيب العاصمة العالمية للكتاب، من كل من إرنستو أوتون راميرز، مساعد المدير العام لشؤون الثقافة في منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونيسكو)، وماركوس بولاريس نائب وزير الشؤون الخارجية باليونان، وفيونا آندريكوبولو، مستشارة الاتصال والعلاقات العامة لعمدة مدينة أثينا، وعضوة اللجنة التنظيمية لأثينا العاصمة العالمية للكتاب ٢٠١٨، إيذاناً ببدء احتفالات الشارقة بنيل هذا اللقب، والتي تستمر لمدة عام كامل، تحت شعار (افتح كتاباً تفتح أذهاناً).

كما شهد سموه العرض الفني الخيالي الأضخم من نوعه (ألف ليلة وليلة: الفصل الأخير)، الذي أنتجه مسرح المجاز بالشارقة ليكون مستهل احتفالات الشارقة بحصولها على لقب (العاصمة العالمية للكتاب للعام ٢٠١٩). ويروي العرض فصلاً جديداً من مسيرة معارف وحضارات العالم، حيث قدم لوحات إبداعية مباشرة، وبصورة حية وبثلاث لغات هي: العربية والإنجليزية والفرنسية، صاغتها إبداعات ممثلين ضمن تشكيلة فريدة ومتنوعة من الفنون.

وتتوالى مظاهر الاحتفاء باختيار الشارقة العاصمة العالمية للكتاب ٢٠١٩، فقد استضافت إمارة الشارقة يومي (٢٥ و٢٦) أبريل الماضي في مركز إكسبو الشارقة، (من فعاليات مهرجان الشارقة القرائي ٢٠١٩) الدورة الرابعة من المؤتمر الإقليمي للاتحاد

منشورات القاسمي تاريخ من العطاء الفكري لمسيرة سلطان القاسمي ومؤلفاته

الشارقة ضيف شرف معرض لندن الدولي للكتاب في دورة (٢٠٢٠)



سموه والضيوف أمام النصب التذكاري



النصب التذكاري

الدولي لجمعيات المكتبات ومؤسساتها (إفلا)، في المنطقة العربية، بالتعاون مع هيئة الشارقة للكتاب، تحت شعار (تكنولوجيا المعلومات والمعرفة الرقمية، وتأثيرها على مؤسسات وبيئة المعلومات العربية).

وجاء في كلمة أحمد بن ركاض العامري بهذه المناسبة أن أول مكتبة تأسست في دولة الإمارات العربية المتحدة كانت في إمارة الشارقة عام (١٩٠٩)، وكانت تحمل اسم (المكتبة التيمية المحمودية)، وهي امتداد لتطور المدرسة المحمودية التي تأسست في العام (١٩٠٣)، تلاها استكمالاً للمشهد الثقافي تأسيس مكتبة حصن الشارقة في العام (١٩٢٥)، التي نهل منها صاحب السمو حاكم الشارقة، معارفه الأولى ووضع أساس مشروع الإمارة الحضاري منذ ما يزيد على أربعين عاماً؛ لتحمل الإمارة في عام (١٩٩٨)، لقب عاصمة الثقافة العربية، وفي عام (٢٠١٤) عاصمة الثقافة الإسلامية، واليوم نحتفي بتتويجها العاصمة العالمية للكتاب لعام (٢٠١٩).

كما احتفت الشارقة بإطلاق المقر الجديد لمنشورات القاسمي، مساء (٢٤) من أبريل الماضي.

وقد تفضل صاحب السمو حاكم الشارقة بإزاحة الستار عن اللوح التذكاري للمبنى، وإطلاق الموقع الإلكتروني لمنشورات القاسمي؛ ليصبح متاحاً بذلك التدشين لاستخدام الجمهور، حيث يستطيع المتصفح طلب إصدارات منشورات القاسمي الورقية والإلكترونية عبر الموقع الإلكتروني، واقتناءها عبر توصيلها سواء من خلال البريد العادي أو السريع.

وزار سموه المعرض التوثيقي النادر من نوعه والمقام بمناسبة الافتتاح، والذي حمل عنوان (سلطان وخير الجلساء)، حيث احتوى ضمن معروضاته على أصول مخطوطات مؤلفات سلطان بن محمد القاسمي، التي طبعت على مدار خمسة وثلاثين عاماً مضت، والتي تنوعت ما بين الكتب التاريخية والأدبية والمسرحية والسيرة السياسية الحضارية.

وقدم سموه بهذه المناسبة محاضرة بعنوان «تاريخ الخليج الجغرافي»، تناول فيها تاريخ تشكل جزيرة العرب والبلدان التي تحيط بها، إضافة إلى استعراض عدد من الخرائط التاريخية، التي وثقت لهذه المنطقة في عصور مختلفة، مفصلاً إياها وموضحاً الأسس التي استند إليها واضعو تلك الخرائط والطرق، التي استقوا منها معلوماتهم.

احتفالات ومبادرات وفعاليات ثقافية وفنية استثنائية على مدار العام تحت شعار (افتح كتاباً تفتح أذهاناً)

(ألف ليلة وليلة) عرض فني خيالي يوثق احتفالات الشارقة باللقب العالمي



عرض «ألف ليلة وليلة»

بعدها دشن سموه أحدث إصدارات منشورات القاسمي والذي جاء بعنوان (أحاديث صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ١٩٧٢م – ٢٠١٨م)، ويعد أحدث موسوعة فكرية إعلامية جمعت أقوال وخطب ومحاضرات وأحاديث سموه في سبعة أجزاء، فيما خصص الجزء الثامن من الموسوعة للفهرس الشامل.

وكان الجميع على موعد مع عرض خاص لفيلم خورفكان (١٥٠٧)، وهو سرد تاريخي يحكي مقاومة المحتل، والفيلم مستوحى من كتاب صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، (مقاومة خورفكان للغزو البرتغالي سبتمبر ١٥٠٧)، صمود مدينة (خورفكان)، وتلاحم أبنائها بعد تعرضها للغزو برتغاليّ على سواحل الخليج العربي ومدن دولة الإمارات العربية المتحدة الشرقية خلال القرن السادس عشر ميلادي، الفيلم أنتجته هيئة الشارقة للإذاعة والتلفزيون، وشارك فيه نخبة من الممثلين الإماراتيين والعرب.

وانطلاقاً من مقولة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة (الثقافة حجر الزاوية في التنمية المنشودة وهي ما يحقق التوازن بين الانتماء الحضاري وروح العصر)، أضاءت شارقة سلطان العالم لأكثر من (٤) قرون ثقافياً وتنويرياً ومعرفياً، فأبهرت العالم ونالت أعلى وأغلى الألقاب الثقافية.

فهي عاصمة الثقافة العربية (١٩٩٨م)، وعاصمة الثقافة الإسلامية (٢٠١٤م)، وعاصمة السياحة العربية (٢٠١٥م)، وها هي اليوم عاصمة عالمية للكتاب (٢٠١٩).

وقد جاء اختيار اللجنة الدولية لعواصم الكتاب العالمية في «اليونيسكو» الشارقة عاصمة عالمية للكتاب لعام (٢٠١٩)، تقديراً لدورها البارز في دعم الكتاب، وتعزيز ثقافة القراءة، وإرساء المعرفة كخيار في حوار الحضارات الإنسانية، واعترافاً بالجهود الكبيرة التي تقوم بها الإمارة في مجال نشر ثقافة القراءة.

وتحتفي دولة الإمارات والعالم العربي، مع إمارة الشارقة بنيلها لقب العاصمة العالمية للكتاب لعام (٢٠١٩)، اللقب الأرفع ثقافياً من نوعه على مستوى العالم، الذي أطلقته منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونيسكو) منذ عام (٢٠٠١)، لتكون الشارقة بذلك أول مدينة خليجية تنال هذا اللقب، والثالثة في الوطن العربي.

وتحت شعار (افتح كتاباً تفتح أذهاناً) بدأت الشارقة احتفالات وفعاليات ومبادرات وأنشطة ثقافية ونوعية تعمّ جميع مناطقها، ابتداءً من (٢٣ أبريل الماضي وحتى ٢٢ أبريل ٢٠٢٠م)، بما يحقق المحاور الستّة التي وضعتها الشارقة لاحتفالاتها باللقب، والمتمثلة في: مجتمع واحد، وتعزيز ثقافة القراءة، وإحياء التراث، وتمكين الأطفال والشباب، والتوعية المجتمعية، وتطوير صناعة النشر، وبمشاركة فاعلة من جميع هيئات ومؤسسات الإمارة، ومختلف فئات المجتمع، كما أن الشارقة ستكون ضيف شرف معرض لندن الدولي للكتاب في دورة (٢٠٢٠).



سموه يفتتح المقر الجديد لمنشورات القاسمي



سموه في محاضرة عن «تاريخ الخليج الجغرافي»



ردّ اعتبار للرياضيات العربية

العلماء العرب صاغوا النظريات وشاركوا في الإنتاج الحضاري



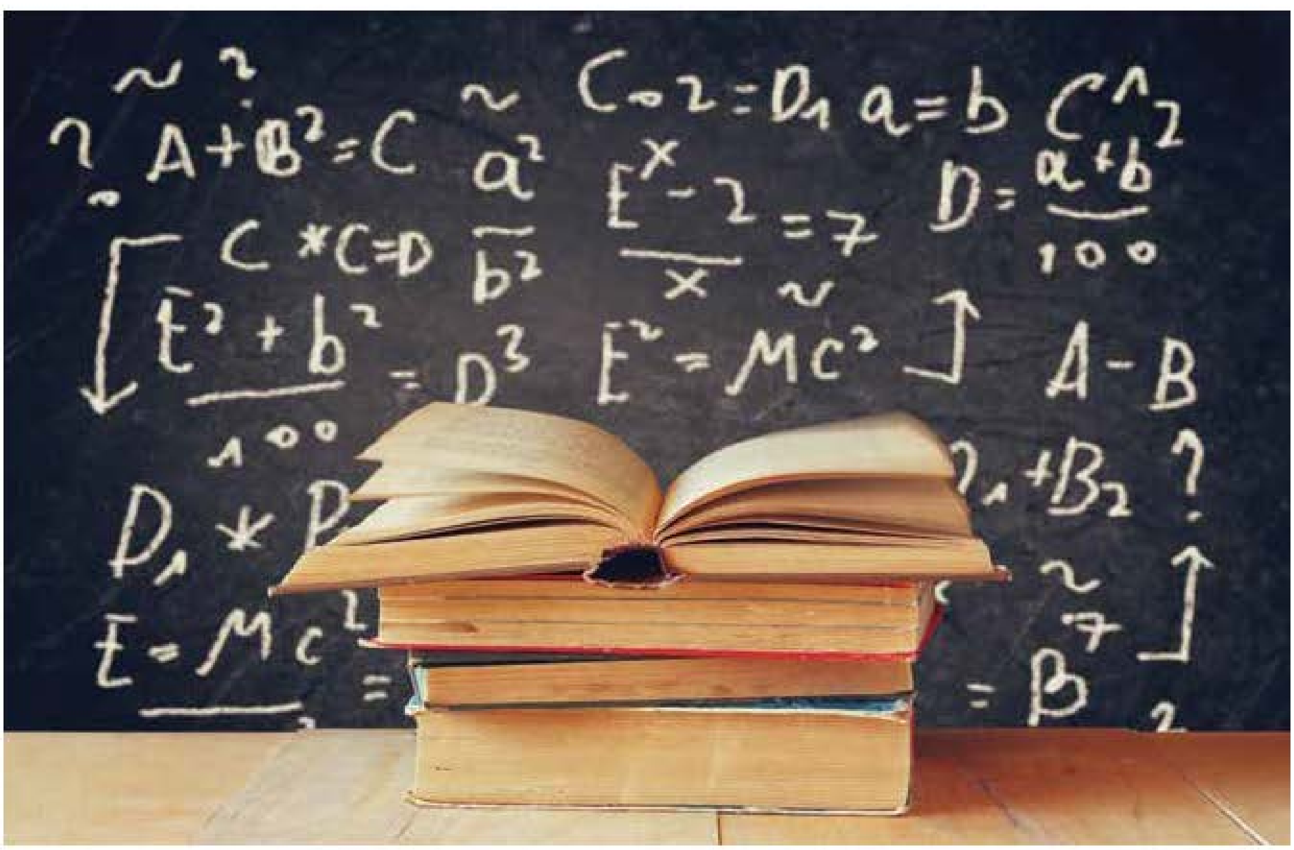
يقظان مصطفى

التقت في أعظم الأكاديميات العلمية، وفي (بيت الحكمة) في بغداد أواخر القرن الثامن، العقول والمهارات يومياً في مصهر للثقافات؛ يتداولون وينتجون ويكتبون باللغة العربية؛ لغة العلم والمعرفة على مستوى العالم وعلى مدى تسعة قرون. من ذاك الخزّان المعرفي نجمت في القرون (٩ إلى ١٢) رياضيات جديدة مما هضمه العرب والمسلمون من رياضيات الإغريق وحساب الهنود، قبل القرن السادس عشر، الذي أعاد فيه الأوروبيون اكتشافها ونسبها لعصر نهضتهم.

ومنهجياً؛ سار كلُ من الأعلام: الكندي والفارابي وابن سينا... وغيرهم، على التقليد الأرسطي- الإقليدي ذي النزعة (المنطقية)، لا على النزعة (الحسية) الأفلاطونية الميتافيزيقية؛ فالكائنات الرياضية (الأعداد والأشكال الهندسية) منحوها ماهياتٍ تجريدية عقلية، لا ذهنية مستقلة.. وإنه ليستلفتنا حقّاً كتاب (الكندي) في القرن التاسع في أنه: (لا تُنال الفلسفة إلا بعلم الرياضيات). هذه النزعة المنطقية ولّدت عدداً غير قليل من الأفكار الرياضية العميقة، كان يُعتقدُ أنها تصورات برّاقة لأوروبيي القرون الـ (١٦، ١٧، ١٨)

صاغ ابن الهيثم في القرن العاشر مسألة مركزية في نظرية الأعداد هي (البحث في الشرط اللازم والكافي الذي يميّز الأعداد الأولية) واستطاع الإجابة عنها بنصّ نسب فيما بعد إلى (مبرهنة ويلسون). وهو برع في الهندسة المستوية وبنى عليها نظرياته في انتشار الضوء، كما سبق وبيّنا في مقالتنا السابقة في علم الفيزياء العربي.. وعرّفت مؤلفاتُه الغربَ إلى القطوع المخروطية.

وساهم ثابت بن قُرّة في إيجاد نظرية رائعة لإيجاد أزواج أعداد متحابّة.. وبعد مئتي




الفارابي


ابن الهيثم


ابن سينا


الكندي

سنة استخرج كمال الدين الفارسي الزوجيين: (١٧٢٩٦ و١٨٤١٦) المنسوبين إلى عبقري الرياضيات السويسري أويلر في القرن (١٨)! واستخرج عالم الرياضيات باقر اليزدي ووضع آراء مهمة للتحليل إلى عوامل (Fractirisation) وللاندماج (Combinatorial)، ومبرهنات للتبادل تُنسب إلى فرينكل وديسيليز وباسكال.

ولقد دلتنا الوثائق اليوم أنه بدءاً بجبر الخوارزمي (الجبر والمقابلة) قد حصل تغيُّرٌ جذري لمفهوم الرياضيات، الذي قام على علم الهندسة عند الإغريق، وبدا الجبر في كتاب الخوارزمي في القرن التاسع، نظاماً مستقلاً لأول مرة في التاريخ.. ثم ظهر مشروع دقيق لتطبيق الحساب على الجبر (الكَرَجي والسموأل– أواخر القرن ١٠)، وفي حل معادلات الدرجتين الثالثة والرابعة بوساطة الجذور، ودراسة المنحنيات بوساطة معادلاتها، أي (الهندسة التحليلية) المنسوبة مطلقاً إلى ديكارت. وعرف الطوسي أنه اذا وَجد جذراً r لمعادلة تكعيبية: $ax^3+bx^2+cx+d=0$ فإن صيغة كثيرة حدودها تقبل القسمة على $(x-r)$!

وبهذا شقَّت انشغالات استخراج الجذور التربيعية والتكعيبية الطريق أمام جبريي القرنين (١١ و١٢) لبحوث جديدة في نظرية الأعداد والتحليل العددي، والتوصل إلى نتائج لاتزال تُنسب خطأً– أو تقصيراً.. أو (عمداً)– إلى رياضيي القرنين (١٥ و١٦) الغربيين.

ومنذ بداية القرن العاشر الميلادي، صاغ الجبريون العرب أمثال البيروني والماهاني وأبي الجود مسائل هندسية تتعلق بالمجسّمات في معادلات من الدرجة الثالثة بفضل مفهوم كثيرات الحدود؛ مهيئين لكل من الشاعر والرياضي عمر الخيام أن يصوغ، ولأول مرة نظرية هندسية للمعادلات.. ولشرف الدين الطوسي صياغة بدايات الهندسة التحليلية؛ فأثار بها أسئلة لم تكن موضوعة قبله نصب الأعين: هل يمكن رد مسائل تتعلق بالخطوط أو بالسطوح أو بالمجسّمات إلى معادلات من الدرجة المناظرة؛ الأولى فالثانية فالثالثة؟.. وهل يمكن تصنيف المعادلات، من الدرجة الثالثة تحديداً، لوضع حلول (هندسية) بوساطة تقاطع منحنيات مساعدة؟ فأدرك أهمية إيجاد مميز للمعادلة التكعيبية، ووضع الصيغة التي تسمى الآن (صيغة كاردان)

لقد صنَّف الخيّام المعادلات التكعيبية تصنيفاً كاملاً، وحل المعادلات التكعيبية التي لا يمكن تحويلها إلى معادلات من الدرجة الثانية، اعتماداً على القطوع المخروطية. وتابع الطوسي، تطبيق الخيام لعلم الجبر على الهندسة، فقد كتب: يمثل علم الجبر رفداً جوهرياً لحقل آخر يهدف إلى دراسة المنحنيات بفضل المعادلات»؛ مفتتحاً بهذا ميدان علم الهندسة التحليلية، متوصلاً إلى نتيجة مرموقة درج المؤرخون الغربيون على نسبها إلى ديكارت: حل عام لكل معادلات الدرجة الثالثة بالاستعانة بقطعين مخروطيين.

والاثنان، الخيام والطوسي، قطعا أشواطاً بعيدة في ميدان يُقال عادة إن ديكارت كان أول من ارتاده: أسلوباً ونتائجَ!!

وبعد الخوارزمي بقرن ونصف القرن، جاءت مساهمات الكَرَجي والسهروردي والسموأل، فنشأ جبر كثيرات الحدود متضمِناً طرقَ برهان كانت بالضرورة بداية نهج (الاستقراء الرياضي).

الرياضيون العرب طرحوا السؤال حول المسائل المستحيلة، فأثبتوا استحالة تحقق المسألة $x^4+y^4=z^4$، واكتشف الخجندي الحالة الخاصة ($x^3+y^3 \neq z^3$) لـ «مبرهنة فيرما» الموضوعة العام (١٦٣٧) (ونصّها: مجموع عددين مكعبين لا يكون عدداً مكعباً)، والتي لم يمكن برهنتها حتى العام (١٩٩٥) مع عالم الرياضيات آندرو وايلز. وهي علاقات أدت للتمكن من تحليل المتواليات العددية والهندسية.

النزعة المنطقية عند الكندي والفارابي وابن سينا ولدت عدداً من الأفكار الرياضية الجديدة

(الجبر والمقابلة) عند الخوارزمي أحدث تغيراً جذرياً بمفهوم الرياضيات

وتوصل البيروني إلى حل مسألة مذهلة: مجموع حبات القمح المتضاعفة على مربعات رقعة الشطرنج؛ في المربع الأول حبة واحدة، وفي الثاني حبتان، ثم ٤.. حتى المربع 6418,446,744,073,709,551,615 = 64^2 = حبة. (حاول أن تنجح في قراءته!)

في (كتاب البديع في الحساب) استغنى الكَرَجي عن التمثيل الهندسي للعمليات الجبرية، وعرض لمفكوك ذات الحدين $(a+b)^n$ المنسوبة لنيوتن؛ فكانت عاملاً مؤكَداً في تطور التحليل العددي.. وفي بحثه الجبري (الفخري) درس متتاليتي كثيرات حدود ليستخدمها السموأل للحصول على قاعدة: (ضرب قوى المجهول يساوي جمعَها: $X^m.X^n=X^{m+n}$).

كذلك ألَف الطوسي كتاب (الرسالة) حول الموضوع نفسه، وظهر فيه مفهوم المشتق/ التفاضل بشكل مقصود لإنشاء طريقة حل عددي للمعادلات التكعيبية، تظهر فيها خوارزمية منسوبة إلى روفيني- هورنر في القرن (١٩)، وطريقة فييت لحل المعادلات، كما تلامس طريقة نيوتن للتقريب. وأدت أعمال بني موسى وثابت بن قرة وحفيده إبراهيم بن سنان وابن الهيثم، حول تحديد المتناهيات في الصغر إلى التوصل إلى إيجاد المشتق الأول لدالة لتعيين نهايتها العظمى.. موسِّعين منهج الخيام لتطال نظريته مجالاً واسعاً من الأبحاث، انتهت فيما بعد إلى (التحليل الرياضي)؛ عملاق نظريات الرياضيات.

في حقلي الهندسة والمثلثات، يبرز الإخوة الثلاثة أبناء موسى بن شاكر في القرن التاسع الميلادي مع (كتاب معرفة مساحات الأشكال) الذي ترجم إلى اللاتينية بعد قرون؛ فعرف الغربيون منه برهان فرضية قياس عناصر الدائرة، وقياس مساحة المثلث من أضلاعه، وتعيين مساحتي سطحي الكرة والمخروط وحجميهما.



بيت الحكمة في بغداد

الفلكيون العرب اكتشفوا كذلك المعادلات الأساسية في حساب المثلثات الكروية، فأدخل أبو الوفاء البوزجاني، نظريات ظلال الزوايا، ونسبتين مثلثيتين جديدتين هما: القاطع وقاطع التمام. ونحن ندين له بوضع معادلة إضافة الزوايا:

جا (أ+ب) = جا أ جتا ب + جتا أ جا ب، وربما كان منصور بن علي بن عراق من بين العلماء الذين اكتشفوا «نظرية الجيوب»: $\frac{\sin a}{A}=\frac{\sin b}{B}=\frac{\sin c}{C}$ المعروفة لجميع الطلاب.. أما ابن الهيثم فقد وضع نظرية ظل التمام لتحديد سمت القبلة، ووضع الفلكي والأديب والرياضي المصري المشهور ابن يونس القانون: جتا أ + جتا ب = $\frac{1}{2}$ جتا (أ+ب) + جتا (أ – ب)].

وقدم المترجم الأشهر للعلوم العربية في القرون الوسطى/ جيرار دي كريمون أعمال أبناء موسى السابقة للغرب.. أما فيبوناتشي الذي لعب دوراً رئيساً في تطور العلوم في الغرب، فقد أكدت دراسات مستقلة رصينة استعاراته من الخوارزمي وأبي كامل والكَرَجي ومؤلفات الخيام؛ وفي العام (١٩٤٨) تبين بشكل قاطع أن (مفتاح الحساب) للكاشي، يتضمن عرضاً وافياً للكسور العشرية، وهو من ابتكر لها هذا الاسم، واستخدمها للتعبير عن النسبة السحرية π/ (ط) بدقة غير مسبوقة بلغت ٣,١٤١٥٩٢٦٥٣٥٨٩٨٧٣٢.

هكذا؛ فالعلم الكلاسيكي لم يكن نتاجاً محضاً للإنسانية الأوروبية دون سواها، بل إن للعلماء العرب وأيضاً الهنود الدور الأهم في العديد من الاكتشافات العلمية وخاصة في الرياضيات.



ابن الهيثم صاغ مسألة المركزية في نظرية الأعداد كما برع في الهندسة المستوية وبنى عليها نظرياته في انتشار الضوء

البيروني والخيام والطوسي أسهموا في بلورة نظرية هندسية للمعادلات ما أدى إلى إرهاصات الهندسة التحليلية

أسئلة

الثقافة التاريخية
والدروس المستفادة



د. محمد صابر عرب

تمر الإنسانية بمرحلة فارقة تستوجب أن تستعيد الأمم روحها الإنسانية، بمعانيها الأخلاقية والوجدانية، وهو أمر يدعو المؤسسات الثقافية والتعليمية والدينية إلى أن تقدم للناس خطاباً فكرياً جديداً، لعله يذيب جبال الثلج التي تراكمت عبر التاريخ، وخصوصاً تلك المغالطات التاريخية، التي كتبها المؤرخون عن تواضع دور الحضارة العربية في قيام النهضة الأوروبية خلال الفترة الواقعة بين سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية في نهايات القرن الخامس الميلادي، وقيام النهضة الوسيطة في أواخر القرن الحادي عشر، وهي الحقبة التي أطلق الأوروبيون عليها (العصور المظلمة).

شهدت أوروبا خلال ستة قرون تراجعاً حضارياً تحت غطاء كثيف من التخلف العلمي والفكري، حيث توارت معالم الحضارة الرومانية من الدول التي كانت خاضعة للإمبراطورية الرومانية، من قبيل إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وإنجلترا، حينما اضمحلت كل معالم الحضارة الزاهرة، وأغلقت المدارس وتوقفت الحوارات الفكرية، ولم يبق من الحضارة الرومانية إلا ضوء خافت ينبعث من المؤسسات الدينية، ما طبع الثقافة والمعرفة بقدر هائل من الجمود والتزمت، وقد بالغ حكام ممالك غرب أوروبا في إظهار نفورهم الشديد من المؤسسات التعليمية، التي أدخلت في برامجها ما كان يسمى بالفنون السبعة الحرة، وهي: (النحو والبلاغة والجدل والحساب والهندسة والفلك والموسيقا)، لكن دراستها كانت تتم على أسس دينية، حينما تحولت المدارس إلى تحقيق هدف واحد، وهو تخريج رجال دين لتعليم الناس روح الإنجيل وتعاليمه السمحة.

آن الأوان للإقرار بدور الحضارة العربية في قيام النهضة الأوروبية بعد (العصور المظلمة)

كل ذلك كان يحدث في أوروبا، بينما كان المسلمون يمضون قدماً نحو إقامة بنيان حضاري شامخ، وقد ضربوا أروع الأمثلة في حرية الفكر الذي اتسم بالتسامح والرغبة في المعرفة، ما أحدث أثراً خلاقاً مبدعاً، خصوصاً في الجوانب الحضارية، حينما انفتحت الحضارة العربية على الحضارات الفارسية والهندية والإغريقية وغيرها، وقد راح المسلمون يتخيرون من الحضارات تخيراً دقيقاً، ومزجوا فيما بينها وأكملوا ما كان في حاجة إلى المزيد والإضافة، وقد انتهوا إلى تشييد حضارة كاملة صححوا فيها ما وقع فيه أسلافهم من أخطاء، وبدا الطريق بين شبه جزيرة إيبيريا وبلاد الشرق الأدنى، بمثابة ملامح ضوء ترشد الناس نحو الخير والعدل والمساواة، فضلاً عن حرية الفكر والإبداع.

لقد أفاقت أوروبا الغربية، مع نهايات القرن الحادي عشر، من سبات الحقبة المظلمة لتجد نفسها أمام حضارة عملاقة، أسهمت بنصيب وافر في كل ميادين المعرفة، لذا هرع طلاب العلم من مختلف دول أوروبا الغربية إلى مراكز الحضارة العربية، ينهلون منها دراسةً وترجمةً واقتباساً، وهو ما أدى إلى قيام نهضة أوروبية ازدهرت في القرن الثاني عشر، سماها المؤرخون بالنهضة الوسيطة، وهي أمور مهدت الطريق نحو تحرير العقل الأوروبي من القيود الثقيلة، بعد أن أصبحت العقول مهيأة لقبول الانقلاب العظيم الذي حدث في بداية القرن الرابع عشر.

والحقيقة التي يجب على المؤرخين إبرازها والعناية بها، هي التعرف إلى فضل الحضارة العربية الإسلامية على قيام النهضة الوسيطة في مطلع القرن الرابع عشر. فقد شيدت على أسس واضحة من المدنية الإسلامية بكل فروعها ومظاهرها، لذا تأسست هذه النهضة في شبه الجزيرة الإيطالية، ثم واصلت انتقالها إلى بقية الدول الغربية.

لقد بدت ملامح النهضة الإيطالية في العديد من المجالات الفكرية، وتمثلت في إنشاء المكتبات الكبرى، واقتناء المخطوطات، ورعاية كثير من العائلات الإيطالية، من قبيل أسرة مديتشي في فلورنسا، فقد شيد كوزمو مديتشي، مكتبة البندقية، كما اهتم بعض البابوات بتشييد المكتبات واقتناء المخطوطات، مثل البابا نيكول الخامس، الذي عني بمكتبة الفاتيكان واقتنى لها المخطوطات النادرة، كما تنافست العائلات الحاكمة في إيطاليا على إنشاء المجامع العلمية، ودعوة كبار العلماء لإلقاء محاضراتهم بها باللغتين الإغريقية واللاتينية.

وأتاحت مراكز الحضارة في أوروبا مناخاً علمياً فسح المجال لنشر أعمال أفلاطون باللغة الإيطالية، وظهور العديد من المبدعين الذين كتبوا أعمالهم باللغة الإيطالية، مثل دانتي ومكيافيللي وتوماس مور، ثم جاء عصر الطباعة الذي أحدث نقلة حضارية كبيرة عمت أنحاء إيطاليا، لدرجة أن بُذلت محاولات لترجمة القرآن باللغة الإيطالية، ومع أنها لم تنجح، لكن هذا يفسر رغبة الإيطاليين في معرفة جوهر الحضارة الإسلامية.

وليس من قبيل المصادفة أن تكون إيطاليا هي الدولة التي شهدت بدايات عصر النهضة، فلقد لعب الموقع الجغرافي دوراً مهماً بحكم قربها من الحوض الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، وتعرفها إلى ما خلفته الحضارة الإسلامية من تراث فكري وحضاري كان بمثابة البذرة الأولى للنهضة الأوروبية الحديثة.

إذا كانت المراكز العلمية في الجامعات العربية والأجنبية قد غضت الطرف عن هذه الحقيقة التاريخية، فما أحوج العالم اليوم إلى فتح هذه الملفات وإعادة دراستها، لتأكيد دور العرب والمسلمين في قيام النهضة الأوروبية الحديثة، التي تدين لها الحضارة الإنسانية المعاصرة بكل إنجازاتها.

دخلت إلى غانا مع التجار العرب المسلمين

اللغة العربية

تحتل مرتبة متقدمة في غانا





د. أميمة أحمد

دخلت اللغة العربية إلى غانا، هذا المكان القصي غربي إفريقيا، عن طريق التجار العرب المسلمين في القرن (١١) الميلادي، كما قال الدكتور عباس شمس الدين إبراهيم أستاذ اللغة العربية في جامعة أكرا بغانا، في حوار مع (مجلة الشارقة الثقافية)، موضحاً أن اللغة العربية هي اللغة الثانية بعد اللغة الإنجليزية اللغة الرسمية.

• كيف دخلت اللغة العربية إلى غانا أقصى غربي إفريقيا؟

– اللغة العربية لغة قديمة في المنطقة الإفريقية، التي عرفت عدة إمبراطوريات قامت في غربي إفريقيا، ومنها إمبراطورية غانا وإمبراطورية مالي وإمبراطورية سونغاي، هذه الإمبراطوريات كلها مرت بمراحل، وكانت في مرحلة من مراحلها غير إسلامية، لكنها في مراحلها الأخيرة كانت إسلامية، وكان الدين الإسلامي هو العامل الأساسي لتسيير هذه الإمبراطوريات، ومن أبرز الإمبراطوريات، التي كانت إسلامية مملكة سونغاي، ومن أبرز ملوكها الحاج أسكيا محمد، وقد ثبت تاريخياً أنه حج ومر في مصر والتقى بالسيوطي، وكان من أبرز العلماء الذين تعاون معهم المغولي، وهذا الذي أفتاه في بعض المسائل، وقد وجدنا من خلال مملكته، أن اللغة العربية كانت من اللغات الحية، بل هي اللغة التي كانت المملكة تستخدمها في تعاملاتها الرسمية.

• في أي قرن كان ذلك؟

– يذكر المؤرخون، أن العرب قد وصلوا إلى إفريقيا قبل الإسلام لما تتمتع به القارة من الثروات الطبيعية من الذهب والفضة وغيرهما من المعادن الثمينة، وعلى هذا الرأي يمكن القول إن العربية وصلت إلى إفريقيا قبل وصول الإسلام؛ لأن التجار المسلمين حملوا معهم رسالة الإسلام في المناطق التي يتجرون فيها، ويذهب بعض المؤرخين إلى أن العربية وصلت إلى إفريقيا مع الإسلام. وبناءً على القول إن العربية وصلت إلى إفريقيا مع الإسلام، يمكن أن ننظر إلى دخول الإسلام في غانا الحديثة في القرن الخامس الهجري، القرن الحادي عشر ميلادي، وحسب الإحصاءات المتوافرة، تقدر نسبة المسلمين في غانا بما يقارب (٣٥٪)؛ لأن الإسلام أكثر الأديان انتشاراً في العالم، خاصة في إفريقيا وبالتحديد غانا لأن الشعب الغاني شعب مسالم.

• بريطانيا استعمرت غانا خلال (١٨٩٦ – ١٩٥٧).. هل كانت اللغة العربية متداولة إبان حقبة الاستعمار البريطاني؟ وكيف تعامل النظام الوطني بعد الاستقلال مع اللغة العربية؟

–بقيت اللغة العربية ببقاء المسلمين في هذه المنطقة، لقد حافظ المسلمون على اللغة العربية بجهودهم الخاصة بتدريسها لأبنائهم خلال الحقبة الاستعمارية في الكتاتيب القرآنية، فكانوا يقومون بتحفيظ القرآن الكريم للأطفال، وعندما يكبرون قليلاً تبدأ دراسة بعض الكتب في اللغة أو في الفقه أو في الشعر وغيرها من الأنشطة، ودأبوا على الحفاظ عليها حتى جاء دور الحكومات الوطنية بعد الاستقلال، فالحكومة تريد أن تستفيد من المسلمين، وتسترضيهم وتوفر لهم بعض الفرص والمناصب السياسية، فقامت حكومة روليدجرز، وهو الرئيس الأسبق لغانا بفتح وحدة التعليم الإسلامي، وتبنت الحكومة المدارس الأهلية القرآنية، على أن تدرس اللغة الإنجليزية اللغة الرسمية لغانا إلى جانب اللغة العربية.

· الإمارات أعلنت أن عام (٢٠١٩) هو عام التسامح وغانا بلد متعدد الأعراق والديانات والثقافات، كيف يتعايش هذا اللفيف المتنوع؟

– غانا أمة متعددة الثقافات، سكانها نحو (٢٧) مليون نسمة، تتعايش فيها مجموعات إثنية ولغوية ودينية، وهم خليط من الجماعات الإفريقية التي تضم الفانتي وأشانتي والموسي (داجومبا) والإيوي والكومامسي والمامبروسي، واليوريا، إلى جانب جماعات من الهوسا والفولاني التي قدمت من الشمال بعد اعتناقها الإسلام. وفي غانا جماعات عديدة هاجرت إليها من البلاد المجاورة، وهي التي نقلت الإسلام إلى جنوبي غانا، عندما هاجرت إحدى قبائل الماندي من حوض النيجر نحو الجنوب إلى إقليم الغابات الغني بمنتجاته، لذا تعرف غانا لغات ولهجات كثيرة، واللغة الإنجليزية هي اللغة الرسمية للبلاد، وفي مدارس المسلمين يتعلمون اللغة العربية، وأيضاً عندنا تعددية دينية، المسيحية هي الأكثرية، والإسلام، وديانات محلية، وهناك مجموعات لا يتبعون أي دين، فالمسلمون أكثر الجماعات الدينية تكاثراً نحو ٣٥٪. وتعتبر غانا مثالاً للاندماج والتعايش بين هذا اللفيف المجتمعي المتنوع عرقياً ودينياً ولغوياً.

· ما هي اللغات الأبرز في غانا؟

– هناك لغات محلية كثيرة في غانا، لكن المسلمين يتحدثون بلغة هوسا، أحرفها الأبجدية العربية، قلما تجد مسلماً إلا ويجيد بعض الكلمات في هوسا؛ لأن هناك عدة قبائل منتشرة في غربي إفريقيا، من بينها؛ قبيلة هوسا، فلاتا، سونغاي، ونغارا، هذه القبائل كلها قبائل مسلمة، ولذلك حاولت الحكومة أن تسترضيهم بفتح وحدة التعليم الإسلامي.

· اللغة العربية لها مكانة في الدستور الغاني؟

– اللغة العربية الآن يمكن أن نقول إنها لغة رسمية ليست في الدستور، لكن في جامعة غانا عندنا قسم لغة عربية وفي جامعة التربية عندنا قسم تعليم اللغات ومنها تعليم اللغة العربية على مستوى الجامعة، وهذا يعني أن حضور اللغة العربية هو الأعلى على مستوى جامعة غانا وجامعات أخرى في مناطق أغلبية مسلمة، مثل جامعة التربية ومقرها الرئيسي في منطقة وينيبا، ولها فروع، وأنا أدرس اللغة العربية في أحد فروع هذه الجامعة.

· هل تدرسون اللغة العربية في المراحل المدرسية: ابتدائي، متوسط، ثانوي؟ وكم عدد ساعات التدريس؟

– توجد اللغة العربية كمادة دراسية في الإعدادي والثانوي، ثلاث ساعات لكل مستوى

كان الدين الإسلامي هو العامل الأساسي وراء انتشار اللغة العربية في غانا

اللغة العربية تستخدم في التعاملات الرسمية في بعض مناطق غانا

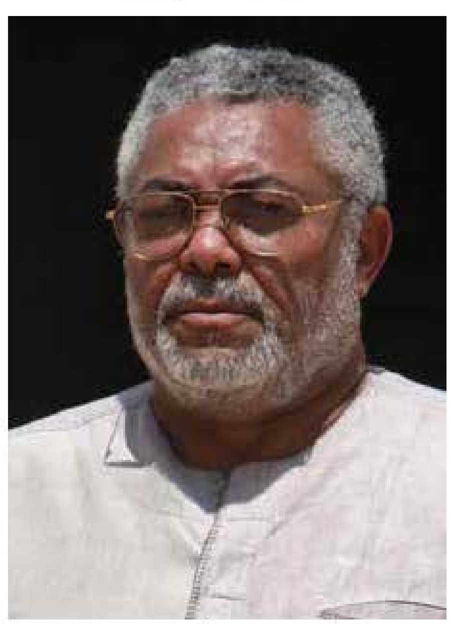


عباس شمس الدين



المدينة المنورة

في المدارس الأهلية التي تبنتها الحكومة، عادة تكون في الصباح من الساعة السابعة إلى العاشرة من كل يوم، ثم تأتي الدراسة العادية الإنجليزية من العاشرة إلى الساعة الثانية ظهراً، كل العلوم كالحساب والفيزياء والرياضيات تدرس باللغة الإنجليزية، أما في اللغة العربية فتدرس اللغة العربية والمواد الفقهية. المدارس الحكومية حالياً تبذل جهوداً لتمكين اللغة العربية في المدارس الحكومية، لكن هذه الجهود لم تظهر إلى الآن، والآن



جيري رولينجز رئيس غانا الأسبق

اللغة العربية (مختبرة) عندنا اختبار رسمي في غربي إفريقيا، فالطالب الذي يجتاز هذه المرحلة له أحقية بأن يدرس في المراحل الجامعية.

- هل تقدم الدول العربية مساعدات لدعم تدريس اللغة العربية؟

– هناك منح، أنا مثلاً درست بموجب منحة في المدينة المنورة، هذه المنح موجودة لكن الآن في الميدان العملي لم نجد إلى الآن أي دعم لتعليم اللغة العربية، لأن البرنامج الذي أعمل فيه الآن يشترط إذا وصل الطالب السنة الثالثة لابد أن يدخل في برنامج يسمى (الانغماس اللغوي)؛ فالحكومة الغانية تسعى إلى أن توفر الدول العربية فرصاً للطلاب للالتحاق في دورات لمدة ثلاثة أشهر ثم يواصل الطالب تعليمه ويتخرج.

- ما هي العقبات التي تراها كدارس للغة العربية في تعليمها لأبناء بلدك..؟

– العقبات الموجودة الآن تتمثل في قلة الدعم وقلة المعلمين، لأن الحاجة القائمة دعتنا إلى اعتماد خريجي الثانوية العامة للعمل في التدريس، فتجد أن المستوى العلمي يكاد يكون ضعيفاً، وكذلك بعض الخريجين ليس من السهولة أن يجدوا وظيفة مباشرة.

تقدر نسبة المسلمين في غانا بما يقارب (٣٥٪) من عدد السكان

بعد الاستقلال لجأت الحكومات إلى فتح وحدات لتعليم اللغة العربية للاستفادة من المسلمين في مؤسسات الدولة

ظل صامداً طوال (١٥٠) عاماً

قصر العجائب في زنجبار

يعود بناء هذا القصر التاريخي في زنجبار إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وتحديداً في سنة (١٨٧٠) ولقد اعتبر أعجوبة في زمانه من الناحيتين الهندسية والمعمارية، وكان يمثل المقر الرسمي لسلطان زنجبار برغش بن سعيد بن سلطان، وهو الابن السابع للسلطان سعيد بن سلطان والذي يعتبر أول الحكام العرب لهذه الجزيرة، ولقد لعب دوراً كبيراً في تأسيس دولة قوية ومتقدمة، بعد أن قام بعملية بناء وتطوير النسيج العمراني والبنية التحتية لهذه الجزيرة، والمتكون أساساً من المباني الضخمة والقلاع والحصون والطرقات وشبكات المياه والري.



حسن بن محمد

ولقد كان هذا القصر فريداً من نوعه في مملكة زنجبار وفي سائر دول شرق إفريقيا، وهو بناء ضخم يتكون من العديد من الغرف، وهو آية في الجمال والروعة، من خلال معماره المتميز وخاصة أعمدته الضخمة البيضاء وشرفاته ذات الأقواس البديعة وأبوابه الفخمة ذات النقوش الرائعة والزخارف الجميلة، وهو لايزال إلى اليوم مبنى تراثياً شامخاً وشاهداً على مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ العرب والمسلمين في زنجبار.

ورغم ما عرفته هذه الجزيرة من أحداث تاريخية مهمة غيرت من نظام الحكم ونمط العيش فيها، فإن هذا القصر ظل صامداً على مر الزمن وهو اليوم مفتوح أمام كل الزوار من مختلف دول العالم، وإن ما يلفت الزائر إليه هو فخامة بابه الرئيسي، ولقد رسمت عليه العديد من النقوش الأنيقة والكثير من الزخارف والمنحوتات العربية الرائعة، ويؤدي هذا الباب إلى مدخل البهو السلطاني، حيث يوجد سلم كبير تحرسه عدة أسود نحاسية، ومدفعان.

ولقد كان هذا القصر الضخم أول مبنى في جزيرة زنجبار يتم تجهيزه بالكهرباء،



وكما تم تشغيل المصاعد الكهربائية فيه، وأثناء الولوج إلى هذا القصر يكتشف الزائر رحابة هذا المكان والذي تحيط به العديد من الغرف المتناسقة من كل الجوانب. ويتم الصعود إلى مختلف أجزاء هذا القصر عبر السلالم الكهربائية التي تتوسطه، وهي ذات شكل جميل وتوصل إلى حجرات الأدوار العليا، والتي تفضي إلى الشرفات المطلة على البحر، حيث الأروقة القائمة على عدد من الأعمدة الضخمة في الداخل والخارج، والتي تحيط بكامل أرجاء القصر.

وكما يوجد مبنى ضخم ملحق بهذا القصر، وهو يعرف بقصر الحكم، ولقد تم تخصيصه لإدارة شؤون الحكم، وهو يقع بمواجهة الشاطئ، وتوجد به العديد من التحف والمقتنيات، وفيه يمكن رؤية صور شجرة عائلة البوسعيد أو حكام عمان وزنجبار، والتي تبدأ من الإمام أحمد بن سعيد، وصولاً إلى السلطان قابوس، إلى جانب لوحات زيتية لسلاطين البوسعيد، الذين حكموا هذه الجزيرة بعدما تركوا مجداً عظيماً.

إن هذا القصر مازال إلى اليوم يحتوي على العديد من الآثار القديمة والمخطوطات القيمة، والتي حفظ فيها تاريخ زنجبار والأمراء الذين تداولوا على حكمها عبر قرون من الزمن، والوثائق التاريخية التي أصدرها أولئك الأمراء والسلاطين إبان حكمهم للبلاد، كما توجد صور ومجسمات تعبر عن الكثير من تقاليد وتراث منطقة شرق إفريقيا الإسلامية قديماً وهناك العديد من المقتنيات والأثاث الفاخر مثل خزانة الملابس وعدد من المرايا والخزف الصيني والتحف والكراسي والطاولات والأباريق، والكثير من الغرف وأبرزها غرفة الأميرة سالمة ابنة السلطان بأثاثها، وغرف السلطان وقاعات الاجتماعات بأثاثها، حيث كان السلطان يستقبل وزراءه ومستشاريه.

ولقد تم دفن كل الشخصيات التي عاشت في تلك الحقبة، وخاصة أفراد العائلة المالكة في المقبرة السلطانية، والتي توجد بالقرب من هذا القصر، وهي مازالت صامدة إلى اليوم.

وفي أثناء ثورة (١٩٦٤) في زنجبار تعرض هذا القصر التاريخي إلى عمليات سرقة ونهب كبيرة، ولذلك فإن كل غرفه تكاد تكون اليوم خالية من جل مكوناتها الأساسية، ولم يبق من أثاثها التاريخي سوى القليل مثل بعض الحلي والقلادات، كما تم الحفاظ على سيارة آخر سلطان في زنجبار.

الجزيرة ذات الأغلبية المسلمة والتي كانت خاضعة لسيطرة سلطنة عمان ولمدة تجاوزت المئتي سنة، ولكن في سنة (١٩٦٤) عرفت تغيرات سياسية وهيكلية كبرى، حيث تم ضمها إلى دولة تنزانيا.



منظر عام لزنجبار

كان المقر الرئيسي لسلطان زنجبار سعيد بن سلطان وأبنائه وأحفاده من بعده



برغش بن سعيد بن سلطان





خوسيه ميغيل بويرتا

أصحاب علم الجمال

في المدرسة اليوسفية بغرناطة

لا أنسى أبداً الصدمة التي أصابتني في زياراتي الأولى لقصر الحمراء و(متحف الفن الإسباني/الإسلامي) داخله، وأنا طالب جامعة في سنتي (١٩٨٠ و١٩٨١)، حين شاهدتُ ذلك العالم الفني الخلاب والغامض الذي يتآخى مع البساتين والمناظر، وكيف خالجني توّاً السؤال عن ماهية المبادئ الفلسفية أو الثقافية التي كانت وراءه، أو إذا ما كان يوجد (علم جمال) مكتوب يسمح لنا بمعرفة الدوافع التمثيلية والطموحات الفنية لآخر أبناء الأندلس بشكل مباشر، وليس من خلال التفاسير التي تتم حياكتها عادةً من الخارج. فللجواب عن هذا السؤال، خضتُ مغامرة اللغة العربية الرائعة، التي أتاحت لي إجراء حوار ممتع مع ماضٍ وحاضرٍ لثقافة جوهرية ومترامية الأطراف كما هي الثقافة العربية.

برغم الولادة العسيرة التي عاشتها الدولة النصرية القابعة في مساحة ضيقة، فقد شكلت حاشية من العلماء والأدباء مكّنتها من مدّ التراث الثقافي الأندلسي الغني. واعتباراً من حكم السلطان محمد الثاني (من ١٢٧٣ حتى ١٣٠٢ م)، ولا سيما أثناء القرن (١٤) بكامله، ستعطي مجموعة من عائلات الساسة والفقهاء والعلماء الغرناطيين، أمثال بني جزي وبني هذيل أو بني عاصم، وغيرهم كثر، أبرزهم لسان الدين بن الخطيب، سيعطون لسادتهم وللثقافة الغرناطية إنتاجاً مكتوباً مهماً. أفرز هؤلاء الأدباء جماليات اتسمت بسبر القيم الدلالية لمصطلحات الجمال باللغة العربية، في سياق رؤيتهم للعالم والإنسان التابعة لنصوص التنزيل والميراث اللغوي، وأصدروا كذلك جماليات ناجمة عن النقد الأدبي والتصوف، كحال ابن الخطيب، وأخرى مرتبطة بـ(سوسيولوجيا التاريخ)، على يدي ابن خلدون، وحتى مفاهيم جمالية تعبر عنها الأشعار المنقوشة في قصور الحمراء، كل هذا يمثل حالة نادرة في تاريخ علم الجمال ونظرية الفن.

هكذا كان الأديب أبو محمد بن جزي الكلبي (ت بعد ١٤٠٨م)، من أسرة بني جزي الآتية إلى الأندلس من جنوبي الجزيرة العربية، والتي تُعرف بانعكافها على التعليم والأدب والقضاء، قد وصف في كتابه (مطلع اليمن والإقبال في انتقاء كتاب الاحتفال) المخصص للخيل والذي أهداه للسلطان محمد الخامس، النظام الجميل والكامل للعالمين العلوي والسفلي (الأرض)، وقسّم المخلوقات إلى عاقلة وغير عاقلة. أما (الإنسان)؛ فيخصه في رأي ابن جزي بجمال جسدي وأخلاقي، والإنسان الأكثر جمالاً في الخُلق والخَلق هو النبي محمد، وفي نظر هذا المؤلف ومؤلفين آخرين للمدرسة اليوسفية (المنسوب اسمها إلى السلطان يوسف الأول الذي أسس هذه المدرسة الوحيدة بالأندلس في عام ١٣٤٩م)، كل السلاطين النصريين ذوو حسن في الخُلق والخَلق، بصفتهم أئمة للدولة. ولهذه الصفة الجمالية والأخلاقية حضورها في الشعر الجداري، كما نجده في القصيدة المنقوشة في سقيفة واجهة قُمارش: (أحسن الله له الصنع كما حسن الخُلق له والخَلق) لابن زمرك على الأرجح، مادحاً محمد الخامس.

أما على مستوى الحيوان، فيعتبر ابن جزي أن الحصان أفضل الحيوانات في الخليقة، استناداً إلى القرآن والأحاديث، خاصة حديث (المعراج) الذي يسرد صعود النبي محمد إلى السماوات السبع على ظهر حصان بُراق. ولنذكر أن في قاعة عرش يوسف الأول بالحمراء (قاعة قمارش) مُثّلت السماوات السبع القرآنية بناءً إلى سورة الملك المخطوطة بكاملها باللون الأبيض في قاعدة سقف القاعة العظيم، واعتمد الصناع لتلوين كل واحدة من السماوات السبع على أحاديث وقصص المعراج والإسراء النبويين، ممتطياً الحصان البراق. من جانب آخر، حصر ابن جزي جمال الحيوان، وفقاً للنص القرآني، على صفات داخلية مثل السرعة أو الخفة، وعلى الشكل الخارجي، الذي ينسب الجمال إلى التناسب بين أعضاء الجسد على غرار الجمالية اليونانية. ومن بين كل الحيوانات، يحتل الحصان، وهو الحيوان المفضل عند العرب، المكانة الأعلى لصفاته المتعددة، بما فيها

الصفات الجمالية، التي يعلق عليها ابن جزي، بالتفصيل في الباب المخصص لألوان وأسماء وأشكال الأحصنة.

ولسنا بحاجة إلى الاستطراد هنا في سمعة جيش الفرسان النصري وفي مركزية الخيول في الرسوم الجدارية الرائعة المتبقية في (بيوت البرطال) بالحمراء مع مشاهد الحرب والصيد والبلاط، مرسومة بأسلوب شرقي رقيق في منتصف القرن (١٤م). وتجدر الإشارة إلى أن ابن جزي، كان على علاقة مباشرة مع صناع الازدهار الثقافي والفني النصري، إذ إنه تلقى الإجازة العامة من ابن الجياب، الذي كان معلماً لابن الخطيب ورئيس ديوان الإنشاء، المؤسس بأمر من محمد الثاني في الحمراء؛ وكان ابن جزي، كذلك، صديقاً لكل من ابن خلدون وابن زمرك، المعروف بـ (شاعر الحمراء)، والذي أهدى إلى ابن جزي قصيدة في ذكر شبابهما المشترك، كما كان معلماً للسلطان يوسف الثالث، علاوة على كونه أستاذاً في المدرسة اليوسفية.

ومن بين تلامذة ابن جزي، هناك ابن هذيل الفزري (قبل ١٣٤٩-١٤٠٩م)، كان هو الآخر ابناً لأسرة من أعيان غرناطة عاملة في السياسة والآداب تنسب إلى عشيرة بني عدنان من الحجاز، عرفت بولع أفرادها بالشعر والرماية وسباقات الخيول. تردد ابن هذيل أيضاً على المدرسة اليوسفية وألف كتاب (صفات الحسن والجمال وسمات الملاحة والكمال)، أهداه لمحمد السابع، باني (برج الأميرات) بالحمراء، وهو في علم الجمال العام، بيد أنه اعتنى بجمال المرأة على وجه خاص. ومع أنه يكرر الصور النموذجية العربية التقليدية في هذا الموضوع، غير أن الكتاب يكتنز قيماً مفاهيمية ولغوية خليقة بالاهتمام. في استهلال الكتاب، يقدم ابن هذيل خطاباً في علم الجمال يعتمد مجدداً على النصوص المقدسة، التي قادت حياة الغرناطيين خلال قرون. في البدء ذكر الآية الكريمة (ولقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم) والحديث النبوي الشائع (إن الله جميلٌ يحب الجمال) للإشارة إلى المعنى الكوني للجمال واقترانه بالمحبة الإلهية.

وقد ورد ابن هذيل مجموعة من الأحاديث النبوية تمجّد الجمال الحسي، مثل (ثلاثة تجلو عن القلب الحزن: الماءُ والخُضرة والوجهُ الحَسَن)، أو (النظر إلى الوجه الحسن يورث الفرح، والنظر إلى الوجه القبيح يورث الكلح)، كما يورد أيضاً أبياتاً شعرية وحِكماً عربية كلاسيكية في المعنى ذاته، مثل (حسن الوجه رائد اليُمن) أو (النظر إلى الوجه الحسن يُذهب حزن كلِّ مهموم). ثم يؤكد أيضاً أن الأنبياء، وعلى رأسهم النبي محمد، ذوو وجوه حسنة، وأن مولاه السلطان محمد السابع، ذو وجه حسن هو الآخر، ويذهب، كما ذهب إليه الغزالي، إلى أن الجمال الجسدي يتناغم مع الجمال الروحي، وأن القبح الخارجي يوازي القبح الداخلي.

في هذا المضمار، يحدد ابن هذيل المفردتين العربيتين الأكثر استعمالاً للإشارة إلى الجمالين الداخلي والخارجي، ويطبقهما هنا على الإنسان: (الحُسن تَناسُب الصورة واستواء الأعضاء واعتدال الحركات وعذوبة الألفاظ وفتور الألحاظ). الحسن يشمل بالتالي الجمال الجسدي والجمال الروحاني. لكن الجمال يحصر مؤلفنا معناه على الحسن الخارجي: (الحسن أعمّ من الجمال، والفرق بين الحُسْن والجمال، أن الصورة تراها في نهاية الجمال وليس يقبل قلبك عليها، ولا يميلُ خاطرك إليها، ولا لها من الطلاوة شيء، ولا من الرونق زيّ، فكلُّ حَسَنٍ جميلٌ وليس كلُّ جميلٍ بحَسَن). هنا يقدم ابنُ هذيل مجموعة غفيرة من الأقوال حول جمال المرأة، ويعدد صفات جسم المرأة ككلّ، ثم يصفه بالتفصيل انطلاقاً من الرأس والعيون والخدود أو الشفاه، ووصولاً إلى الأقدام، مروراً بالعنق والأيدي والصدر أو الخصر، حتى إنه دوّن موسوعة شاملة من الصور النموذجية لجمال المرأة القائمة في الثقافة العربية منذ الجاهلية. وبتأليفه هذا، قام ابن هذيل، بعرض آخر للعروبة التي تباهى بها دوماً الغرناطيون، الذين تمسكوا بالشريعة الإسلامية وباللغة العربية، والتي درسوها بدقة واستعملوها، نثراً وشعراً، حتى أنهم حوّلوها إلى أهم أدواتهم في التعبير والتمثيل، بل وإلى العلامة الأساسية لهويتهم.

بني جزي وهذيل وعاصم وابن الخطيب أعطوا للثقافة الغرناطية إنتاجاً أفرز مصطلحات الجمال باللغة العربية

قدموا رؤيتهم عن العالم والإنسان وخاضوا في النقد والتصوف وعلم الاجتماع

مفاهيم الجمالية تعبر عنها الأشعار المنقوشة في قصور الحمراء وهي تمثل حالة نادرة في تاريخ علم الجمال ونظرية الفن



كأنه وحده يواجه مصيره

رحلة إلى البحر الميت



عبده وازن

لم أكن أتصور أنني في البحر الميت، أقف على شاطئه وأغسل قدميّ في مائه المالح، الشديد الملوحة والكثافة. كان البحر الميت فكرة غامضة تراودني منذ أعوام، ورغبة مبهمة كأية رغبة ندفنها في الصمت حين نعجز عن فهمها. كان البحر الميت كما تخيلته، يكسر الحنين الذي يختطفني عادة، حين أقف أمام زرقة البحر الأبيض المتوسط، أو وهم ارتطام الماء بالصخر وامتزاج الملح بالرمل. كان وحده يصر على موته، حين كان بحر ماضينا الأزرق يضجّ بأمواجه وأسراره وحركته الرتيبة مدّاً وجزراً، ويصخب بالبريق والرذاذ والعشب الأخضر، الشديد الخضرة.

حين قررت الذهاب إلى البحر الميت من عمّان، برفقة بعض الأصدقاء، خامرني فعلاً شعور لا أقدر على وصفه، لارتباط البحر بذاكرتي الماضية وحنين المجهول. رحلة هادئة صامتة، العينان ترمقان ما يحيط بالطريق الطويلة، من وديان قريبة وأشجار وقرى وجبال بعيدة. الطريق ملتوية ومتعرّجة ولكنها غير وعرة. ترتفع فترة غير قليلة ثم تبدأ في انخفاض بطيء. مناظر على الجانبين أيضاً وإن تحدّها السهول أو الأشجار والبيوت القليلة المترامية بفوضاها. والمدى واسع للعين والمخيلة، جبال تنتهي في وديان صغيرة متناغمة الخضرة، وهواء ناعم في برودته يصفع الوجوه برعشات واخزة. ثم لا تلبث الطريق أن تنحدر ببطء. نشعر بأننا ننزل وادياً، وأن الهواء يفقد برودته رويداً، وأن مناخاً آخر يحاصرنا. وحين نمعن في الانحدار: يأخذنا الدفء شيئاً فشيئاً، حتى يتحول الدفء حراً مفاجئاً، فيبلّلنا العرق دون أن يكون للشمس أثر بارز، فالشمس آنذاك على ملامس الأفق حمراء كامدة. من البعيد يلوح جسر (العودة) غامضاً أو مرتجفاً، لا نلمحه بوضوح، نبصر بعض السيارات أو المشاة على الطرف الشرقي. وجسر (العودة) كما يسمّيه معظم الناس هناك، طريق العبور من الضفة الشرقية إلى الضفة الغربية، يزدحم أحياناً ويخلو في أحيان.

حين يكتمل انحدارنا فيشتد الحر، نصل إلى شواطئ البحر الميت، المترامية النواحي. المناخ هنا مختلف تماماً، الحر مختلف أيضاً، يخترق الجسد ويلامس الروح ربما. حرٌّ ينتهي في الداخل فيشعل الجسد والروح. البحر الميت امتداد لزرق هادئ، يبدأ من الشاطئ المنخفض



القريب واضحاً، ثم ينتهي في خط ضبابي يشوبه الغبش، فتبدو الضفة الغربية في امتدادها على قدر كبير من الاعتكار والهواء من الناحية الأخرى معتكر والرؤية غير صافية.

الشاطئ شبه خالٍ، بعض المستحمّين يغتسل، وبعضهم يسترخي على الضفة الزرقاء الهادئة. وأغلب الزائرين رحلوا مذ مالت الشمس إلى الغروب. نجلس في هدوء، الرؤية لا تنتهي عند حدود معينة. البحر جميل وممتع، والشاطئ حصى ورمل، نركض قليلاً، ثم ننزل إلى الماء لنغسل أقدامنا. لم أجرؤ على الاستسلام كلياً للبحر. هدوؤه يثير الخشية، ملوحته تصل إلى العينين واليدين. ماؤه يكاد يتكثّف حتى يتخثّر، ومن يرتمي فيه يطفو تلقائياً. ننسحب من الملوحة ونتأمل غروب الضوء فوق البحر الميت، منظر حافل بجمالية خاصة جداً، الغروب هنا مختلف تماماً، الضوء يتلبّد ببطء، الجو يعتكر، حتى يكاد يختلط الماء بالأفق، والهضاب التي تفصل البحر عن السماء في المدى الآخر، تكاد تغيب أيضاً في غمرة الامتداد الكامد للضوء الغامر، ولون خاص ودافئ، لون الغروب، أحمر خافت، أزرق خافت، فضيّ ربما خافت، أصفر خافت، امتداد لونيّ غالب التفاصيل والملامح، سقوط هادئ في فسحة يمنحها الامتزاج البطيء للضوء في الظل، بريقاً، وهماً خاصاً وحميماً.

والزرقة الصافية النقية تتحول إلى خفوت ضوئي ساحر، يخترقه رويداً شعاع ينبئ بطلوع القمر من نقطة مجهولة من السماء.

إنه البحر الميت إذاً.. البحر الذي اختار أن يكونَ الاستثناء بموته دون أن يموت تماماً. هذا البحر (لا تتجاوز مساحته ٩٤٥ كم٢) كان شغل المؤرخين في الأزمنة الغابرة. قبل سفري إلى الأردن قرأت ما استطعت أن أقرأه عن البحر الميت، فضولاً ومعرفة. العالم جالينوس كتب كثيراً عن ملوحته ومرارة مياهه. بعض المؤرخين العرب سمّاه (البحيرة المميتة) وبعضهم: (بحيرة لوط) أو (بحيرة زغر) ابنة لوط. وعن البحر الميت كتب ياقوت (١١٧٩-١٢٢٩) (البحيرة المنتنة، وهي بحيرة زغر، ويقال لها المقلوبة أيضاً. وهي غربيّ الأردن، قرب أريحا. وهي بحيرة ملعونة، لا ينتفع بها في شيء ولا يتولّد فيها حيوان ورائحتها في غاية النتن. وقد تهيج في بعض الأعوام، فيهلك كل ما يقاربها من الحيوان الإنسي وغيره، حتى تخلو القرى المجاورة لها زماناً، إلى أن يجيئها قوم آخرون لا رغبة لهم في الحياة فيسكنونها. وإذا وقع في هذه البحيرة شيء لم ينتفع به كائناً ما كان، فإنها تفسده. حتى الحطب، فإن الرياح تلقيه على ساحلها، فيؤخذ ويشعل، فلا تعمل النار فيه. وذكر ابن الفقيه أن الغريق فيها لا يغوص، ولكنه لايزال طافياً حتى يموت). ويتحدث أبو الفداء عن البحر الميت (بحيرة زغر، جنوبي أريحا على بعد شوط فرس، وتُعرف هذه البحيرة المنتنة، وليس فيها حيوان ولا غيره، وهي تقذف بشيء يسمى «الحمر»، ويلطخ منه أهل تلك البلاد بكرومهم وأشجار تينهم، ويزعمون أنه للشجر كالتلقيح للنخل). وكتب الدمشقي: (ومن البحيرات المالحة، بحيرة زغر المنتنة، وبقعتها بين جانبي الغور من الشام، ولا حيوان فيها، وطولها سبعة فراسخ، وعرض الأعرض نحو اثني عشر ميلاً، وهذا الصحيح وكان لها خمس مدن، أسماؤها: صعدة، صعبة، عمرة، دوما، سدوم. وسدوم أكبرها، وهي أصلها في الفساد. والله أعلم).

تاريخ قديم تاريخ البحر الميت، وامتداده الترابي يرتبط بالأراضي المقدّسة، لأنه امتداد طبيعي لها، بل جزء من تاريخها وجغرافيتها. فمخطوطات البحر الميت، التي أحدثت تحولاً في الدراسات التوراتية والتاريخية، كشفت ما يدل على عراقة المدن التي كانت هنا.

غير أن هذه (البحيرة المنتنة) يقصدها اليوم الزائرون من شتى الأماكن، القريبة والبعيدة، لحمّام مالح، لسباحة تختلف عن السباحة في أي بحر آخر.. فالمياه الغنية بالملح والمعادن طيبة للجسد والجلد. ويقول علماء إن في البحر الميت

ارتبط في ذاكرتنا بحنين مجهول وفكرة غامضة ورغبة مبهمة عصية على الفهم

مناخه مختلف مع امتداد أزرق هادئ وتبدو الضفة الغربية من بعيد على قدر من الاعتكار



ياقوت الحموي



البحر الميت

من المواد الكيميائية ما يدعم الاقتصاد العربي والعالمي. والعناصر الملحية فيه ست مرات أكثر مما في مياه البحار الأخرى والمحيطات. والأملاح والمواد الكيميائية في هذه المياه هي: (كلوريد المغنزيوم، الملح البحري، كلوريد الكالسيوم، كلوريد البوتاسيوم، بروميد المغنزيوم، كلوريد المنغنيز، سلفات وكربونات الكالسيوم، كلوريد الألومينيوم، الأمونياك، حامض السلسليك، أوكسيد الحديد واليود). وهذه الثروات دفعت إلى استغلال مياه البحر الميت والإفادة منها.

ولعل أهم مصادر مياه البحر الميت هو نهر الأردن الذي يصب في شماله، فيرفده طوال الفصول. وتغذّيه المياه من الشرق، من وادي زرقاء ماعين، ومن سيل الموجب، ومن الغرب من عين جدي. طول البحر الميت (٨٥) كم، وأعرض مساحاته (١٥) كم تقريباً. ولعل ما يميّز منطقة البحر، هو أنها الأكثر انخفاضاً عن سطح البحر الأبيض المتوسط إلى (٣٩٠) متراً، وهذا الانخفاض منح المنطقة مناخاً خاصاً وجاذبية، فيشعر الزائر فعلاً بحالة طبيعية تختلف والبحر الميت تقسمه شبه جزيرة اللسان إلى ناحيتين غير متساويتين :الناحية الجنوبية مستنقع مالح عمقه من (٦ إلى ٨) أمتار. أما عمق البحر الميت فهو (٣٩٢) متراً. ويدعو بعض العلماء إلى إنقاذ البحر الميت من عوامل مهددة، وقد تنتهي إلى القضاء عليه، فالمياه مثلاً التي كانت تغذيه على مدار الفصول، تنضب منذ حاول سكان المناطق المحيطة أن يستغلوها للري والزراعة. ولعل حدة الشمس وارتفاع الحرارة يسهمان في التبخّر، وكلما نضب انخفض مستوى البحر. على أن يد الإنسان أيضاً لم ترحم، فامتدت في بعض النواحي تسرق ماءه للإفادة من الثروة المعدنية. وهناك من طرح مشروع إغراق البحر الميت في البحر الأبيض المتوسط، عبر قناة تقام بينهما على الرغم من الاختلاف في العلو والانخفاض.

غير أن البحر الميت حالة خاصة، في مدونه وسحره. ومهما قيل في ملوحته ونتانته وركوده، فإن له سحره الخاص وطرافته، وما أن نرفع أقدامنا من مائه، حتى نلجأ فوراً إلى المياه الحلوة كي نبترد ونتخفف من شدة الملوحة، إذ يترك على الجسد مادة شبه زيتية، تؤذي الجلد إذا طالت مدتها، ثم نرجع إلى جلستنا قبالة البحر. نشرب ما ينعش القلب في الحر الشديد، في الاختناق الدافئ حين الغروب. والشمس تنطفئ هنا على غير عادتها، قريبة وبعيدة. والبحر هادئ. الشاطئ خالٍ تماماً. لا شيء يفسد صفاء العتمة التي تسقط بهدوء وتمتد جانبياً. البحر ممتع حين يغتسل بالظلام أيضاً، بالظلام القليل الذي ينبئ بضوء القمر. المياه قلما ترتجف، تطفو كالزيت، فلا مدّ ولا جزر، ولا أمواج ولا رذاذ يتطاير فوق الصخور، ولا صخور تغتسل في الماء. هدوء تام، حر لا يُحتمل يخترق الجسد ويحاصر الروح. لأول مرة هي الروح قادرة أن تلامس الحر فعلاً، أن تدفأ فعلاً. الأنفاس تضيق، العيون تتغامض، بين ضوء وغبش وظلمة. نمشي على الرمل، نقترب من المياه. على الضفة الأخرى، ناحية الأراضي المقدسة، أضواء منثورة، الوهم يملأ العينين، الصمت يفترسنا، السراب يحيط بنا كفضاء. نشعر فعلاً برهبة الزمان، بانكساره على الصفحة الراكدة. لكن الضوء العظيم يُشرق من هناك، الضوء الذي يمحو العيون ويشعل الفراغات، الضوء الذي يخترق البصر، فلا يدركه إلا أصحاب البصيرة. نصعد إلى عمان بهدوء، والهواء، كلما صعدنا يفقد دفئه، ورويداً رويداً ترجع البرودة، وعمان في الليل صامتة أيضاً وباردة.

ملوحته تصل إلى العينين واليدين وماؤه يتكثف حتى يتخثر ومن يسقط فيه يطفُ تلقائياً

شغل المؤرخين في الأزمنة الغابرة فوصفوه بالبحيرة الملعونة التي لا ينتفع بها في شيء

تاريخ قديم يرتبط بالأراضي المقدسة لأنه امتداد طبيعي لتاريخها وجغرافيتها



ومضات

بين الكاتب والمتلقي



سلوى عباس

يرى الفيلسوف والناقد الفرنسي رولان بارت أن (المتلقي يعيد صياغة النص الأدبي)، ما يؤكد شراكة الكاتب والمتلقي في المنجز الأدبي ،لكن الآراء تباينت بين الكتّاب حول هذه المقولة وحضور المتلقي لديهم أثناء إنجازهم لنصهم، فبعض كتاب الأدب والدراما يقولون انهم لا يفكرون بالمتلقي ولا يدعونه يحضر أثناء الكتابة، لا في الرواية، ولا في الدراما، بحجة أنهم ليسوا بحاجة لرقيب آخر، فمن وجهة نظرهم أن ما يهدد الدراما هو التفكير بالمتلقي، وأنهم هم أسياد المهنة (الكاتب والمخرج والممثل)، يقولون للمتلقي ماذا يرى اذا قدموه له بشكل ممتع، ويرى أن ما يحصل في أعمالنا الدرامية هو الخضوع لمجموعة أفكار متخلفة من قبل متلقين هم كذلك، فشركات الإنتاج تحكمها مقولة (إن الجمهور يريد هذا)، وهو من أنصار أن المبدع هو الذي يحدد ماذا يقدم، فالجمهور يحب العمل الجيد، وأنهم كلما تقدموا خطوة، يأتي من يهزمهم عشرات الخطوات، وهذا الكلام يحمل خطورة كبيرة، فالهدم أسهل بكثير من البناء، وأن متابعتهم لأعمالهم تخسرهم معاركهم، نتيجة الحوارات التي يطرحونها حول الأعمال الجيدة.

بينما يرى بعضهم أنه في الكتابة بشكل عام ثمة عقد خفي بين الكاتب والمتلقي، وهذا تابع لنوعية القرّاء، فقراء الجريدة يختلفون عن قراء الرواية أو القصة أو الدراسة، وكتابة مادة هو من بدهيات الكتابة، لكن مهمة الكاتب هي أن يعبّر عن قضايا القارئ وهمومه بأسلوب جذاب ومشوق، وأن يكون للكتابة القدرة على التواصل معه حتى نهاية المادة المكتوبة، فالكاتب المحترف يعمل على إيصال ما يريد للمتلقي، سواء عن طريق الفكرة أو الخيال أو اللغة، وغيرها من الأدوات الفنية..

وهناك من الكتاب من يؤكد مقولة بارت، بأن للمتلقي دوراً كبيراً في أدبهم، ويفترضون أنه هو من يضع النهايات أحياناً، ويعتمدون كثيراً على هذه الفكرة، لأنه من دون المتلقي يعتبرون أن نصهم لا يكتمل، فهناك دائماً الكاتب والمتلقي والنص المشترك بينهما، وأحياناً يتقاطعان في قراءاتهما، وأحياناً أخرى لا يرون أي تقاطع مع المتلقين، لذلك من الضروري أن يكون للمتلقي دلالاته التي تغني العمل الأدبي وتجعله متميزاً، وغالبيتهم يطمحون إلى أن يضع القارئ دلالات ورؤى مختلفة عن التي يقدمونها هم في نصوصهم.

المثقفون الحقيقيون هم من توافقت ثقافتهم مع سلوكهم لصياغة واقع أفضل

لكن، هناك رأي لافت ومقنع أيضاً يحمل من المنطق والموضوعية ما يتناسب مع ظروف الكتابة والقراءة، وما تعيشه من مزاحمة الفنون الأخرى لها في عصرنا الراهن، يرى أن الكاتب لا يرهق نفسه بملاحقة القارئ، فهو يكتب عله بالمصادفة يخلق قارئاً يقرؤه، لكنه بالمقابل يتساءل حول مواصفات هذا القارئ الذي ستخلقه المصادفة في زمن تتعدد فيه بدائل القراءة، ويضيف: اذا وجدت هذا القارئ فانني لا أرغب بالمبالغة في ذكر مواصفاته، وأثناء لحظة الكتابة نفسها لا أفكر بالمتلقي أبداً، ولو أن المتلقي كامن في أعماق كل كاتب، وفي لا شعوره، لكن بالمعنى الواعي لحظة الكتابة لا حضور للمتلقي أبداً.

إذا كانت الثقافة استيعاب وفهم جميع الأيديولوجيات، التي انتهجها الإنسان في فترات زمنية سابقة، ومن ثم صقلها وتوظيفها بما يخدم قضايانا وواقعنا الراهن، مع مراعاة خصوصية هذه الثقافة في كل مجتمع، وكل مرحلة، فإنه من الضروري أن يكون للثقافة معادل موضوعي للمثقف، الذي يجب أن يكون مكتسباً لجزء كبير من هذه الثقافة لتؤثر في سلوكه تأثيراً إيجابياً، وهنا أيضاً تتعدد وجهات النظر في تعريف المثقف، والتي تتوافق كثيراً مع تعريف الثقافة بأنه إنسان حضاري، ويتعامل مع الحياة بعلمية وموضوعية، يحترم آراء الآخرين، ويوظف ثقافته للبحث عن دوافع الآخر للاختلاف، واحترام هذا الاختلاف، لا أن يكون سبباً في إلغاء الآخر.

وإذا طابقنا ما بين الثقافة والمثقف كمفهوم وبين ممارستها الحياتية في واقعنا الراهن، نرى أن هناك الكثير من الذين لا ينطبق عليهم هذا اللقب، لأنهم لم يتمثلوا في ممارستهم للثقافة الأخلاقيات التي تمنحهم هذا اللقب، وتأكيد الدور الثقافي الذي يؤديه المثقف في نشر الوعي وتوافق الفكر مع السلوك، فإذا عدنا بالتاريخ إلى النصف الثاني من القرن الماضي وحتى نهايته، نلحظ اختلافاً كبيراً بين المثقفين في ذلك الزمن، ومثقفينا الآن (حتى لو اختلفت معطيات الثقافة بين الأجيال)، فالمرء يجهد كثيراً في العثور على شخصيات تحمل مصداقية الثقافة وتجسدها قولاً وفعلاً، فكم من مثقف في موقع المسؤولية، لكننا نراه في سلوكه يوظف ثقافته لخدمة مصالحه ومكاسبه، وينطلق بتقييمه للثقافة من نظرته هو، وكل شخص يختلف معه في مفاهيمه وثقافته هو شخص لا علاقة له بالثقافة.

وأيضاً ماذا نقول عن مثقف يتمثل ثقافة الشعر التي يفترض أنها تسمو بروحه بعيداً عن صغائر الأمور، لكننا نرى شعره ينضح بالممالأة، وعند أول فرصة تتاح له يسعى لاقتناصها، ولو كانت على حساب أقرب الناس إليه، وهؤلاء بدل أن يطلوا على مجتمعهم من نوافذ ثقافية تحمل الغنى والمعرفة، نراهم يغلقون كل النوافذ حتى لا يروا حقيقة ثقافتهم التي تحتاج للمراجعة والوقفة مع الذات لتصحيح مسارها.

ولا يقتصر الأمر على هؤلاء فقط، بل هناك نماذج أخرى كثيرة، تعيش الازدواجية والتقنع بأقنعة الزيف والكذب، لا لشيء، إلا ليبرروا الضعف والنقص اللذين يعانونهما لتمرير مصالحهم والحفاظ عليها، وبوجود هؤلاء الأشخاص، لا يمكن للثقافة أن تحقق دورها الحضاري لا بوجهها المادي ولا بوجهها الروحي، وتحقيق التوازن بين الجانبين هو مسؤولية المثقفين الذين يجب أن يكونوا الحاضن الأمين للثقافة والارتقاء بها، وإدراك أن الإبداع هو الناظم الحقيقي للثقافة. والمثقفون الحقيقيون هم من توافقت ثقافتهم مع سلوكهم لصوغ واقع أفضل

مدينة تغازل اليونيسكو

رشيد.. صاحبة أشهر حجر في التاريخ



على رغم أن (رشيد) من أصغر المدن المصرية، فإن مصر قد رشحتها دون غيرها لتكون ضمن التراث الإنساني العالمي.. وتم إدراجها على القائمة التمهيدية لليونيسكو.. وفي الطريق الآن إلى المنظمة العالمية ملف مقومات وكنوز المدينة صاحبة أشهر حجر في التاريخ.. وأيضاً أشهر موقع قرب (برزخ) لقاء النهر مع البحر، والذي وصف الحق معجزته في قوله تعالى (مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبغيان).



رياض توفيق

أن تختار مصر مدينة رشيد لإدراجها في اليونيسكو، فإن ذلك يعني، من وجهة النظر المصرية، أنها تملك المقومات التي ترشحها لهذه المكانة العالمية، وعلى امتداد تاريخها منذ خروجها إلى الحياة مبكراً، خلال العصر الفرعوني، شهدت هذه المدينة الصغيرة القابعة على ضفاف فرع النيل الغربي، في موقع لقائه بالبحر المتوسط، شهدت وعاشت عديداً من المواقف والحكايات، وصنع موقعها الفريد قدرها وحظها في الحياة، حيث تصدرت حدود مصر الشمالية، وحملت وحدها لواء الدفاع عن أرض مصر أمام كل الغزاة، وعظم شأنها بوقوعها عند (البرزخ) الذي يحول دون اختلاط مياه النهر العذبة ومياه البحر المالحة، في واحد من أسرار الكون.

حملت في سنواتها الأولى اسم (بوليتين)، ثم حملت في العصر القبطي اسم (رخيت) ومنها اسمها العربي الحالي (رشيد)، أما اسمها اللاتيني (روزيتا) فهو يعني الوردة الصغيرة الجميلة، وذكرها ابن حوقل بأنها مدينة على النيل قريبة من البحر المالح من فوهة تعرف بـ (الاشتوم) وهي المدخل من البحر، وبها أسواق وحمامات ونخل كثير، وذكرت في (نزهة المشتاق) بأنها مدينة متحضرة لها مزارع وحنطة وشعير، وبها نخيل كثير، وضروب السمك من البحر المالح والسمك النيلي.

ووصف الشاعر علي الجارم نخيلها:

والنخيل النخيل أرخت شعوراً
مرسلات ومدَّتُ الظل مدا
كالعذارى يدلو بها الشوق قرباً
ثم تنأى مخافة اللوم بعدا

على أن التساؤل الذي طرحه ترشيح مصر لرشيد هو: ما الميزة التراثية للمدينة التي تؤهلها للانضمام إلى قائمة التراث العالمي باليونيسكو؟ وتأتي الإجابة من خلال ملفات الترشيح أن المدينة تعد الأولى بعد القاهرة التي مازالت تحتفظ نسبياً ببعض طابعها المعماري، وذلك بما تحتويه من آثار إسلامية قائمة ترجع إلى العصر العثماني، والتي تتنوع ما بين آثار مدنية ودينية وحربية ومنشآت اجتماعية، فالمدينة تضم أحد عشر مسجداً أثرياً، وتضم أيضاً اثني عشر منزلاً هي الباقية حتى الآن، وتعد أكبر مجموعة منازل أثرية بمدينة واحدة في مصر، وتحتوي فنون العمارة التي كانت سائدة في زمن مضى.

وقد قامت الدولة المصرية بترميم وتطوير المدينة وآثارها، بهدف تحويلها إلى متحف مفتوح للآثار الإسلامية، وتضم المدينة أيضاً عمائر حربية تتمثل في



ويحلو لراصدي التاريخ تكرار المقولة التي علقت في وجدان هذه المدينة بأن موقعها الفريد على ضفاف النيل عند لقائه بالبحر المتوسط، قد صنع قدرها وحظها في الحياة، حيث كانت رشيد على مر التاريخ بوابة مصر الشمالية، التي كانت أول من يتلقى ضربات المغامرين، سواء من الدول الاستعمارية الهادفة إلى استعمار البلاد، أو حتى من قراصنة البحار الذين يغيرون على المدينة، وكان لهذا (الموقع القدري) لرشيد أهمية قومية من حكام البلاد في الأزمان المبكرة، بأن يتم تحصين المدينة التي تعد بوابة مصر وجدار الصد التاريخي، الذي يواجه الخطر القادم من البحر المتوسط، وظلت رشيد تدافع عن البلاد حتى إنها تصدت شعبياً للحملة الإنجليزية الأولى سنة (١٨٠٧)، وهزمت الجيوش الإنجليزية على يد أهالي رشيد بقيادة علي بك السلانكلي.

ولأن موقع رشيد كان صانع قدرها كما يعتقد أهلوها، فقد سبقت الحملة الإنجليزية حملة أخرى فرنسية اجتاحت المدينة عام (١٧٩٨) واستمرت في مصر حتى عام (١٨٠١) وكان لوجود الفرنسيين في رشيد قصص وحكايات تركت آثارها حتى اليوم، وكان أهمها أن اكتشف ضابط فرنسي في (١٩ يوليو ١٧٩٩) حجراً من البازلت الأسود بطول متر وعرض (٧٣) سم، ويعود تاريخه إلى عام (١٩٦) قبل الميلاد مسجلاً عليه محضر تنصيب الملك بطليموس الخامس والاعتراف به ملكاً لمصر. كان الحجر التاريخي موجوداً داخل خندق تحت برج بقلعة (قايتباي) في القلاع وفي السور الذي كان يحيط بها، وقلعة قايتباي والتي عرفت عند العرب بقلعة (سانت جوليان) وهي كل ما تبقى الآن من العمائر الحربية، وأنشأها السلطان قايتباي سنة (٩١٠هـ)، ويتناثر في المدينة ما تبقى من آثار المنشآت العامة مثل (حمام عزوز) وكان مخصصاً لعمل حمامات البخار والتدليك، وجميع أرضياته من الرخام وأسقفه عبارة عن قباب مفرغة الأجزاء تتخللها أطباق زجاجية مختلفة الألوان.

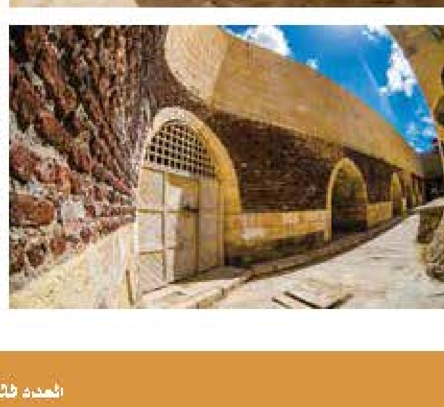
تشتهر بموقعها الفريد بلقاء نهر النيل والبحر الأبيض المتوسط

أدرجت على قائمة اليونيسكو لتكون ضمن التراث الإنساني العالمي

تغير اسمها منذ العصر الفرعوني من (بوليتين) و(روزيتا) إلى اسمها العربي (رشيد)







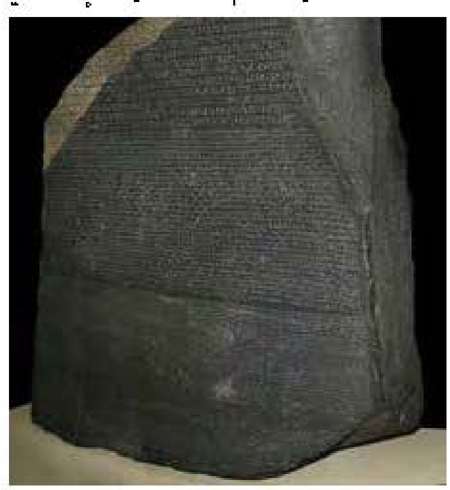


من المعالم الأثرية في مدينة رشيد

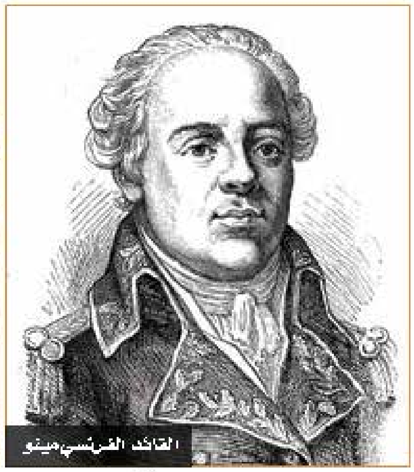
المدينة، وكان اكتشاف هذا الحجر والذي أطلق عليه مفتاح الحضارة المصرية القديمة لغزاً لغوياً، حيث نقشت على واجهته ثلاث لغات هي الإغريقية والديموطيقية والهيروغليفية، وجاء العالم الفرنسي شامبليون وبعد دراسة استمرت (٢٣) عاماً استطاع أن يفك شيفرته الهيروغليفية التي كانت غامضة تماماً حتى ظهور هذا الحجر، وذلك بعد مضاهاته بالنص اليوناني، وأصبح من المستطاع فهم وقراءة الهيروغليفية. وحجر رشيد التاريخي استولى عليه البريطانيون من القوات الفرنسية، ووضعوه في المتحف البريطاني، حيث مازال موجوداً فيه حتى الآن – ومازالت مصر تطالب بعودته إلى أرض الوطن.

ومن القصص التي شهدتها المدينة التاريخية إبان وجود الفرنسيين على أرضها، قصة غرام الجنرال الفرنسي مينو القائد الثالث للحملة الفرنسية على مصر بالفتاة المصرية زبيدة، وكانت واحدة من أجمل فتيات رشيد، وابنة محمد البواب تاجر الأرز المعروف بالمدينة، وحكى التاريخ عن افتتان القائد الفرنسي بالفتاة المصرية زبيدة شرقية الملامح.

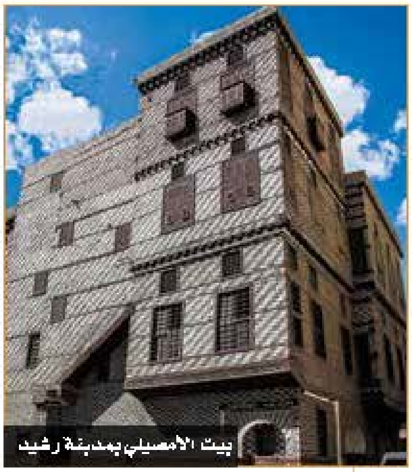
وكان القائد الفرنسي مينو يحلم بتكوين مجد شخصي له في رشيد، يكمل له حلم الإمبراطورية الفرنسية، التي يحلم بها نابليون رفيق دربه، فحرص خلال احتلاله للمدينة على احترام الدين الإسلامي، بل إنه أشهر إسلامه وسمى نفسه (عبد الله) وتزوج الفتاة المصرية الجميلة زبيدة وأنجب منها طفلاً، واعتقد مينو أن الأمور استقرت له في مصر، إلا أن تحالف الإنجليز والأتراك أدى إلى طرد الفرنسيين من البلاد، وهاجم الأسطول الإنجليزي



حجر رشيد



القائد الفرنسي مينو



بيت الأمصيلي بمدينة رشيد

الإسكندرية، وحقق انتصاراً وتواصل زحفهم إلى رشيد، فكان قرار زبيدة الهرب مع رضيعها إلى القاهرة، ثم تم ترحيلها إلى فرنسا مع القوات الفرنسية المنسحبة ولحق بها مينو، وظلت على عصمته.

ويعود بنا المقام إلى المقولة التي ربطت المدينة الصغيرة القابعة على ضفاف النيل عند لقائه بالمتوسط بقدرها وحظها في الحياة، فقد كان لموقعها على ضفاف الشاطئ الجنوبي من البحر المتوسط، أن تكون المحطة الأولى للطيور المهاجرة الهاربة من صقيع الشمال.. وألقت إليها الأقدار بعشرات الأنواع من تلك الطيور، والتي منها طائر السمان والبط، وأصبح قدوم الخريف موعداً سنوياً تنتظره المدينة لاستقبال هذا الخير.. وأصبحت أنواع المطهيات من هذه الطيور من أشهر الأطباق المصرية على الإطلاق، وأغدق القدر على المدينة أيضاً نوعاً آخر من الرزق الإلهي، دون أي مقابل؛ إذ تحمل مياه النيل خلال موسم الفيضان في أغسطس من كل عام طمي النهر من مرتفعات الحبشة لتلقي بها في المتوسط، هذا الطمي الذي تعشقه أسماك السردين وتتغذى به، وتعرف موعد وصوله إلى مياه المتوسط قرب رشيد، لتأتي أسراباً في هجوم فريد، فتسرح مراكب الصيد وتعود بالصيد الوفير من سردين رشيد الذي يغذي المدينة ومنها إلى المدن المصرية.

ثم رزق آخر من السماء اختصت به أهل هذه البلدة، حيث نجحت فيها على مر الزمن زراعة النخيل، حتى أطلق عليها (بلدة المليون نخلة)، وينمو شجر النخيل في أرضها بصورة مدهشة، ما جعلها تصدر شتلات النخيل إلى كل مدن مصر.

مازالت تحافظ على طابعها المعماري وآثارها الإسلامية ومرشحة لأن تتحول إلى متحف تاريخي مفتوح

موقع المدينة قدر له أن يكون محطة لطيور السمان والبط المهاجر وأسماك السردين... وجودة النخيل

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

الحَذْفُ:

هو بابٌ دقيقُ المَسْلكِ، لطيفُ المأخَذِ، ترى به تَرْكَ الذِّكْرِ، أَفْصَحَ من الذِّكْرِ، والصَّمتَ عن الإفادةِ، أَزْيَدَ للإفادة، منهُ قولُ عُمرَ بنِ أبي ربيعة:

اعْتَادَ قلبَكَ مِنْ لَيلى عَوائدُه   وهاجَ أهواءَكَ المكنونةَ الطَّلَلُ
رَبْعٌ قَواءٌ أذاعَ المُعْصِراتُ بِهِ   وكلُّ حيرانَ سارٍ ماؤهُ خَضِلُ

أرادَ، «ذاكَ رَبْعٌ، أو هوَ رَبْعٌ» (الخَضِلُ: الغزيرُ)

وله أيضاً:

هل تَعرفُ اليومَ رسْمَ الدارِ والطَّلَلا   كَما عَرَفْت بِجَفْنِ الصَّيْقَلِ الخلَلا
دارٌ لِمَرْوةَ إذْ أهْلي وأَهلُهُمُ   بِالكانسيّةِ نَرْعى اللّهوَ والغَزَلا

أرادَ: «تلك دارٌ».

(الصَّيْقَل: السَّيفُ، والخَلل: الأغْشيةُ التي تغطِّيه).

وادي عبقر

بَانَ الخَليطُ.. جرير

جريرُ بنُ عطيّةَ الكلبيّ التميميّ. وُلد في باديةِ نَجْدٍ سنةَ ٣٣ للهجرة/٦٥٣ للميلاد. أشعرُ أهلِ عَصْره. ماتَ سنة ١١٠ للهجرة / ٧٢٨ للميلاد. من (البسيط)

بَانَ الخَليطُ ولوْ طُوِّعْتُ ما بانا   وقطّعوا منْ حبالِ الوصْلِ أقرانا
لو تَعلمينَ الذي نلقى أوَيْتِ لنا   أَو تَسْمَعينَ إلى ذي العَرشِ شَكوانا
كصاحِبِ المَوْجِ إذ مالَت سَفينَتُهُ   يَدعو إلى اللهِ إسراراً وإعلانا
يا ليتَ ذا القَلبَ لاقى مَنْ يُعَلِّلُهُ   أَو ساقِياً فَسَقاهُ اليَومَ سُلوانا
ما كُنتُ أوّلَ مُشتاقٍ أخا طَرَبٍ   هاجَت لَهُ غَدَواتُ البَيْنِ أَحْزانا
يا أُمَّ عَمْرٍو جَزاكِ اللَّهُ مَغْفِرَةً   رُدّي عَلَيَّ فُؤادي كالّذي كانا
لقد كَتَمتُ الهَوى حَتّى تَهَيَّمَني   لا أَستَطيعُ لِهذا الحُبِّ كِتْمانا
لا بارَكَ اللَّهُ في الدُّنيا إذا انقَطَعَت   أَسبابُ دُنياكِ مِن أَسبابِ دُنْيانا
كَيْفَ التَلاقي وَلا بِالقَيْظِ مَحضَرُكُم   مِنّا قَريبٌ وَلا مَبْداكِ مَبْدانا
إِنَّ العُيونَ الّتي في طَرْفِها حَوَرٌ   قَتَلْنَنا ثُمَّ لَمْ يُحيينَ قَتْلانا

قصائد مغنّاة

الرباعيات للشاعر عمر الخيّام. ترجمة: أحمد رامي.

لحنها رياض السنباطي، وغنّتها أم كلثوم، عام ١٩٤٩ (من مقام الرصد)

سمعتُ صوْتاً هاتِفاً في السّحَرْ … نادى منَ الغَيْبِ غُفاةَ البَشَرْ
هبُّوا امْلأوا كأسَ المُنى … قبلَ أنْ تَمْلأ كأسَ العُمْرِ كفُّ القَدَرْ
لا تَشْغلِ البالَ بماضي الزّمانْ … ولا بآتي العَيْشِ قبْلَ الأوانْ
واغْنَمْ منَ الحاضرِ لذّاتِهِ … فليسَ في طبعِ الليالي الأمانْ
غَدٌ بِظَهْرِ الغَيْبِ واليومُ لي … وكمْ يَخيبُ الظّنُّ في المُقْبِلِ
القلبُ قدْ أضْناهُ عِشْقُ الجَمالْ … والصّدرُ قدْ ضاقَ بما لا يُقالْ
يا ربِّ هلْ يُرْضيكَ هذا الظّمأ … والماءُ يَنْسابُ أمامي زُلالْ
أوْلى بهذا القلبِ أن يَخْفِقا … وفي ضِرامِ الحُبِّ أنْ يُحْرَقا
ما أضْيَعَ اليومَ الذي مَرّ بي … منْ غيْرِ أنْ أهْوى وأنْ أعْشَقا
أطفئْ لَظى القلبِ بشَهْدِ الرّضابْ … فإنّما الأيّامُ مِثلُ السّحابْ



فقه لغة

في الشدّة

الأُوَارُ، شِدَّةُ حَرِّ الشَّمْسِ. والوَدِيقَةُ، شِدَّةُ الحَرِّ عموماً. الصِّرُّ، شِدَّةُ البَرْدِ. الانْهِلالُ، شِدَّةُ صَوْبِ المَطَرِ. الغَيْهَبُ، شِدَّةُ سَوَادِ اللَّيْلِ. القَشْمُ، شِدَّةُ الأَكْلِ. القَحْفُ، شِدَّةُ الشُّرْبِ. التَّسْبِيخُ، شِدَّةُ النَّوْمِ. الجَشَعُ، شِدَّةُ الحِرْصِ. الخَفَرُ، شِدَّةُ الحَيَاءِ. السُّعَارُ، شِدَّةُ الجُوعِ. الصَّدَى، شِدَّةُ العَطَشِ. اللَّخْفُ شِدَّةُ، الضَّرْبِ. الهَدُّ، شِدَّةُ الهَدْمِ. المَأَقُ، شِدَّةُ البُكَاءِ. الزُّؤَاحُ، شِدَّةُ الهُزَالِ. الشَّنَفُ، شِدَّةُ البُغْضِ. الوَصَبُ، شِدَّةُ الوَجَعِ.

أخطاء شائعة

يقول بعضُهم، «هناك رَجَحَانٌ لهذا الأمر»، وهو خطأ، والصواب، رُجْحَان. والفعل، رَجَحَ يَرْجَحُ رُجوحاً ورُجْحاناً ورَجاحةً. ونقول، «رجَحت إحدى كفَّتي الميزان». وآخرون يقولون، «حَصلَ هذا الأمرُ منذ رَدَحٍ من الزّمان»، بتسكين الدّال. والصواب، «منذ رَدْحٍ». وليس لهذه الكلمةِ فعلٌ أو مصدرٌ. وتردُ هذه العبارة، «فلانٌ تاجرُ عِقارات» بكسر العينِ وهو خطأ، والصواب «عَقارات» بفتحها. وهو المُلْك الثابت كالأرض والدار والمباني.

أما «العِقار» بكسرها، فهو مَصدر عاقَر الخمرَ، إذا داوم عليها. و«العُقار» بضمِّها هو الخَمر. والعَقّار، بفتح العين وتشديد القاف، ما يُتَداوى به.

واحة الشعر

الفارعةُ بنتُ مُعاوية القُشَيْريّة. شاعرةٌ جاهليّةٌ، لها شِعْر تعيّرُ به بني كلاب، عندما سُبِيَ لهم سَبْيٌ يومَ النُّسار، والنُّسارُ:جبالٌ مُتَجَاوِرَةٌ، وَعِنْدَهَا كَانَتِ المعركة، فسألَ بنو كلابٍ أن يُتجافى لهم عن شَطْر السَّبي، ويسلّموا الشطرَ، فقالت (من الكامل)

مِنَّا فوارسُ قاتلوا عنْ سَبْيِهِمْ   يومَ النُّسار وليْسَ مِنّا أَشْطُرُ
ولَبِئْسَ ما نَصَروا العشيرةَ ذو لحىً   وحفيفُ نافحةٍ بليلٍ مُسْهِرُ (١)
ضبعا هِراشٍ تَعْفِرانِ اسْتَيْهِما   فرأتهما أخرى فقامَتْ تَعْفِرُ (٢)
حلّثا بني المجنونِ أن أباهُمُ   صاتٍ إذا سَطعَ الغُبارُ الأَكْدَرُ (٣)
لولا بنو بنتِ الحريشِ تقسّمَتْ   سَبْيَ القبائلِ مازنٌ والعَنْبَرُ
زعمتْ بُزوخُ بني كلابٍ أنّهُمْ   هَزموا الجميعَ وأنّ كعباً أدْبَروا (٤)

وقالت (من المتقارب)

شفى اللهُ نفسيَ منْ مَعْشَرٍ   أضاعوا قُدامةَ يَوْمَ النُّسارِ
أضاعوا فتىً غَيْرَ جِثّامَةٍ   طويلَ النّجادِ بعيدَ المَغارِ
يثنّي الفوارسَ عَنْ رُمْحِهِ   بِطَعْنٍ كأفواهِ كَعْبِ المَهارِ
وفرَّتْ كِلابٌ على وَجْهِها   خلا جَعْفرٍ قبْلَ وجْهِ النّهارِ

١- ذو لحىً: ذو اللحية بن عامر بن عوف.   ٢- العَفْرُ: التُرابُ.   ٣- صاتٍ: ذو صيتٍ
٤- البَزوخ: الذي يُخرج بطنَهُ ويدخلُ ظهرهُ جُبناً.



ينابيع اللغة

الجاحظ

عَمْرو بنُ بَحْرِ بنِ محبوبٍ الكِنانيّ البَصْري، يكنّى بأبي عُثمان. ولد عام (١٥٩ للهجرة) (٧٧٦ للميلاد)، في مدينة البصرة في العراق. تضاربت الآراء في نسبه؛ فمنهم من قال إنه من أصول عربية، وآخرون قالوا إنه ينحدر من أصل زنجيّ. أحدُ كبار أئمّة الأدبِ العربيّ، في عهد الخليفةِ المَهْدي في العصرِ العباسي. عاصر اثني عشرَ خليفةً من خلفاء الدولة العباسية. كان معروفاً بمظهرِهِ غيرِ الجميل، وفي عينيه جحوظ، إلا أنه كان فكاهياً. واستوحى من شخصيته بعضَ سِماتِ كتاباته، حيث كانت لا تخلو من الفكاهة.

عاشَ في البَصْرةِ فقيرَ الحال، وبدأ بالتعلّم وهو طفلٌ، فتتلمذ على يد شيوخ بلده؛ فأخذ منهم قراءة القرآن الكريم، وتعلّم مبادئ اللغة، ولكن معاناتِهِ مع الفقْرِ واليُتْمِ حرَمَتْه من مواصلةِ تعليمِه، فاضْطرَّ إلى تركه، والتفرّغ لبيع السَّمَكِ والخُبزِ في النَّهار، وعندَ حُلولِ اللّيل، كانَ يقصدُ دكاكينَ الورّاقين، ليحاول قراءة ما تيسّر له.

تتلمذ على يد مؤلّف كتاب «نقائض جرير والفرزدق» أبي عبيدة، فأخذ منه علومَ العربيّةِ وآدابها، وتعلّم النّحو على يدِ الأخفشِ، وتعلّم من الأصمعيّ، وعلى إبراهيم بن سيّار البَصْريّ تعلّم علمَ الكلام. ولم تقتصر ثقافتُهُ على لغتِهِ العربيةِ، بل امتدّت إلى الفارسية واليونانية والهندية، وتمكن من إتقانها، عن طريق مطالعة أعمال مترجمة، أو مناقشة مترجمي الأعمال المترجمة أنفسهم، ومنهم سَلمويه وحُنينُ بنُ إسحاق.

كان الجاحظ موسوعة تمشي على قدمين، وكتبه دائرةُ معارفَ لزمانه، كتب في كلِّ شيء تقريباً؛ في علمِ الكلامِ والأدبِ والسياسةِ والتاريخِ والأخلاق، والنباتِ والحيوانِ والصناعةِ والنساءِ، والسلطانِ والجنْدِ والقُضاةِ والولاة والمعلّمين، واللصوص، وصفات الله. أما عن منهجه في معرفة الحلال والحرام فيقول: (إنّما يعرف الحَلالُ والحَرامُ بالكتاب الناطق، وبالسُنّةِ المُجْمَع عليها، والعُقول الصحيحةِ، والمقاييسِ المعينة).

كانَ لسان حالِ المُعتزلةِ في زمانِهِ، فرفع لواءَ العقل، وجعلَهُ الحَكَمَ الأعلى في كلِّ شيء، ورفضَ من أسماهم بالنقليين الذين يُلغون عُقولهم أمامَ ما ينقلونَهُ ويحفظونَهُ. وإذا كانَ بعضُ فلاسفةِ الشّرقِ والغرب، وقفوا أمام أرسطو، موقفَ التلميذِ المُصدّق لكل ما يقولُه الأستاذ، فإن الجاحظ وقف أمامه، عقلاً لعقل؛ يقبَلُ منهُ ما يقبلُه عقلُهُ، ويردُّ عليهِ ما يرْفُضه.

كان أبو عثمان، يؤمن بأهمية الشك الذي يؤدي إلى اليقين عن طريق التجربة، فهو يراقب الديكة والدجاج والكلاب، ليعرفَ طباعَها، ويسألُ أربابَ الحِرَف، ليتأكد من معلومات الكتب. قال أرسطو (إنّ إناثَ العصافيرِ أطولُ أعماراً، وإنّ ذكورَها لا تعيشُ إلا سنةً واحدة). فانتقده الجاحظ بشدّة، لأنه لم يأتِ بدليلٍ، ولامَهُ لأنه لم يقلْ ذلك على وجهِ التقريب، بل على اليقين.

أصيب في آخر حياته بشللٍ حرمه الحركةَ ومواصلةَ رحلتِهِ، وخلال مطالعته بعض الكتب بالقرب من مكتبه؛ سقطَ عليه صفٌّ من الرُّفوف، فمات، عام (٢٥٥ للهجرة) (٨٦٨ للميلاد)، وكان يناهز من العمر تسعين عاماً.

ترك الجاحظ، إرثاً ثقافياً غزيراً، لايزال ينهلُ من معينهِ عشّاقُ الأدبِ والمعرفة، منه: (البيان والتبيين)، من أربعة أجزاء، يتناولُ فيهِ موضوعاتٍ متفرقةً، مثل الحديث عن الأنبياءِ والخُطباءِ والفُقهاءِ والأُمراءِ، والحديثِ عن البلاغةِ واللسانِ. و(الحيوان) بثمانية أجزاء، وهو أولُ كتابٍ في العربيّةِ جامعٍ في عِلْمِ الحَيوان. و(البخلاء)، يتحدّث بفكاهةٍ عن نوادر البخلاء. والمحاسن والأضداد. والبُرصان والعرجان. والتاج في أخلاق الملوك. والآمل والمأمول، وغيرها...

تأليف



كريم بلاد

أنا واللوحة

في الرواق وحدي، أعيد حياة الحلم الأولى، طفولة البذخ الفني وثراء الأفق الممتد خطاً أحمر لامعاً. كان الرسم معلمتي الواضحة، والريشة حلمي الذي أكتب به مشاعري الصغيرة، وأحلامي التي تتقد بين جوانحي. الألوان أحسن اختيارها من المتعدد حولي، فالطبيعة منبع لا ينفد، وعيناي تلمسان الجمال حيث تسقطان، فتحفظ ذاكرتي اللوحات لوحةً لوحة، كل مشهد يمتاز عن غيره بتفاصيله المربكة التي تشكل منعرجاته. عندما أحمل الريشة يسقط منها الحب شجراً وارفاً، والعاطفة الجياشة امرأة في غلالة سوداء، تنمو تضاريسها على جنباتها، فتزداد حيرتي إزاءهــا، ويكبر هوسي نحو وجودها الفني.

كم كان معلمي رجلاً ذوّاقة، يكتب الشعر ويغني للطفولة، وكم كانت اللوحات في بيته مصدراً للمحاكاة الأولــى، وطريقاً للخطوة الأولى، ثم انبثق العشق في خضم الفقر في كل شيء، ونما الحب بين أوراق السدر الخضراء، فكبرتُ وكبر الفن صنواً. وهذه اللوحات تنير الرواق بأشعة من الألــوان، كأنها الطاووس حيث لا حديقة، وكأنها قوس قزح حيث لا ماء ولا شاهق، وكأنها الشمس الرطيبة تسحر أعين الناظرين ساعة الغروب. كبرتُ وتحول الرواق من حولي سرداباً يخنق أحلامــي ويترجم المكبوت منها فيّ منذ عقود..

أنا على مسافة من لوحتي

واللوحة هامش مهم في حياتي

كبرتُ ولم تكبر اللوحة، وصغرتُ حقيراً، وفضلتِ اللوحة وهجاً لا ينطفئ أبداً.

كريم.. أتمم لوحتك!

يقول معلمي، وهــو ينظر إلــى أصابعي الصغيرة تسافر برشاقة على القماش الأبيض مثبتاً إلى دعامة خشبية من ثلاث ركائز.

ألتفت إليه، وأقول:

لا بأس أن يفوتني درس اليوم؟

أنت ذكي، أراجعه معك عندما تنتهي.

وأحمل نفسي أمــام القماش طيراً بريش زاهٍ، أصبغ من ريشي في هذا الموضع من البياض، ثم أقفز إلى موضع آخر فأصبغ فيه من لون آخر، وأسقط ريشي ريشةً ريشة، فيمّحي البياض لمسةً لمسة، ويتجلى عن الزهو كما في الريش تماماً.

– أحسنت، ها اللوحة شارفت على الانتهاء.

أشكره بعيني الدامعة، ولست أدري كيف يصير قلبي هشاً رقيقاً عندما أتــمّ لوحة، فأذرف الدموع كأمّ ثكلى، أو كأبٍ يشيع ابنه على سكة القطار جسداً ممزقاً.

تنقصني لمسات هنا، وينبغي أن أخفف الأزرق هنا، وأحفر عميقاً حتى يبدو المنظر غائراً.

– أحسنت، أحسنت.

لم أفكر يوماً أن اللوحات سوف تحيط بي في رواق يمتد منعرجاً، وأنها سوف تؤثث صمته التاريخي العابق، وستجاور مصابيح تلمع على الجدران الداخلية وكأنها تمنحها ضياءً زائداً لعلها تعبّر أكثر مما ينبغي لها، أو تصرخ أكثر من اللازم، لأن العابرين لا يحسنون السمع، والمدعوين لا يحبون بأعينهم. كم مرّ من هنا من خيل دكت الأرض في الحرب، وكم رفعت أعلام الفرح هنا تعلن زفاف الجمال أو ختان الذكور.. وها لوحاتي تملأ الفراغ قروناً بعد ذلك كثيراً. وأنا أسير مطبقاً في صمت الفن، وحشرجة الحلم المحتضر.

معلمي.. أينك لترفعني عن الأرض اليباب، فأنا السماء التي لا تنطبق على الأرض مطلقاً، وأنت الحالم الحامل الحاكي فرح الوجد، ووهج الألق الدفين.

يــوم السوق، أرفــع ركائز أخــرى، وأتـرك ركائز اللوحة في بيت المعلم، والقماش عليها، يحف به صمت الكتب تؤثث فضاءه، وصمت العزوبة المبهجة. وهذه الركائز ستة ترفع قماشاً أبيض من حجم كبير، تظلل بضائع يعرضها أبي للبيع في سوق نافقة غير رابحة، وأنــا أصفف البضاعة وأتعهدها بالتنظيف والترتيب، علّ اليوم يأتي بسعد. وعندما يتفرق الجمع أفكر في لوحتي ببيت المعلم.

وأستعجل الصباح الموالي

وحصة العربية

– ستتم ما انتقص من لوحتك؟

– نعم، أفعل اليوم.

– هنيئاً لك. أنت فنان.

ومازلت فناناً، أرسم الألم سروراً، والظلم عدلاً، والانكسار توثباً، ثم أعرض لوحاتي على العابرين في رواق الحياة وأقول لهم:

– التفتوا.. أنصتوا إلى المعلم يبهجنا..

وأنــا لا أزال في الــرواق، أحلم أن أعود صغيراً يضعني المعلم ورقة ذابلة تحفظ صفحة الكتاب الذي يقرؤه، أو وردة حية في إناء ماء يضعه على طاولة أمام خزانته المحفوفة كتباً.

إذا مات..

وإذا مات.. أصير روحاً يهيم في ملكوته، وأقول فيه شعراً عن الحب والحياة واللوحة الأخيرة.

– هذي لوحتك الأخيرة، ها أنت قد أتممتها!

– لا أريدها أن تكون الأخيرة، أنا لا أملّ من الرسم.

وتركني، ثم مضى، والتفت وقد وضع على عينيه نظارات سوداء.

– لماذا تمنع نور عينيك عني؟

– لأنك كبرت، ولم تعد طفلاً.

– أحتاجك.

– عد إلــى الفنان فيك، وســوف تجدني قريباً، أسمع منك وأرى منه.

– المسافة بعيدة، والحياة تنأى بك عني.

– اكتبني إذا فشلت في الرسم.

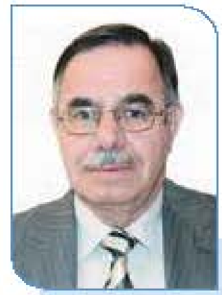
– لن أفشل، الرسم حياة.

– والكتابة أيضاً، ستذكر هذا إذا كبرت.

وكبرت، وتذكرته، وأحسسته كائناً من ورق ينمو بداخلي، هل أنا الأم الحامل به؟ أم أنا الناسخ المنسوخ المتحول المحلول فيه؟

وعــدت إلــى الــرواق، تحفّني الحياة أنــا واللوحة.

نقد



د. سمر روحي الفيصل

قراءة في قصة
(أنا واللوحة)

في قصة (أنا واللوحة) حال قصصية هي وجود كريم في (الرواق) وحوله لوحاته التي ملأت جدران الرواق، وجاورت المصابيح التي تلمع على الجدران الداخلية، وتمنحها ضياءً يزيد جمالها جمالاً. وقف (كريم) ينظر إلى هذه اللوحات الفنية وكأنه في عرس من أعراس الجمال، لكنه جمال معطل، لا يؤثر في الناس، ولا ينقل إليهم أحلامه حين صيّر الألم سروراً، والظلم عدلاً. لذلك راح يتذكر معلمه حين كان يأخذ بيده في دروب الجمال، ويشجعه على الاستمرار، ويصبر على تردده، ويقيله من عثراته، ولكن المعلم مات، والطفل أصبح رجلاً، ومعين الإبداع نضب: لأن الناس لا يتفاعلون مع الفن، ولا يشجعون أصحابه، فصارت حال الفنان كريم حال من يقبع في السماء، وحال الناس حال من يقيم على الأرض. المسافة الواسعة بين الطرفين تدعو إلى اليأس، وتترك اللوحات تتراكم على الجدران في الرواق. لكن (كريم) في ذروة يأسه من عدم تفاعل الناس مع لوحاته، يتذكر نصيحة معلمه: (عد إلى الفنان فيك، وسوف تجدني قريباً، أسمع منك وأرى منه).

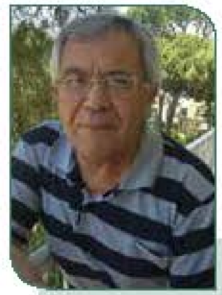
هذه الحال القصصية حمّالة أوجه. فهي تصلح للقول إن الفن حياة، ولا حياة دون فن. وحياة الفنان الراهنة تدفعه إلى اليأس، وتترك لوحاته تتراكم على جدران الرواق في منزله: لأن الناس لا يتفاعلون مع فنه: أي أن هناك إهمالاً للفن والفنان معاً، رغبت هذه القصة التعبيرية في الدلالة عليه، والإيحاء به. قد تصلح الحال القصصية نفسها للقول إن حياة الفنان تنتهي، لكن فنه باقٍ إذا كان ينبع من موهبة، ويعبر عن حب وتجربة، وينمو في ظلال الرعاية والتوجيه. يؤيد هذا التأويل تأكيد الفنان أهمية أستاذه، وعودة ذكرياته إليه، والنص على تشجيعه والصبر عليه عندما كان طفلاً. وهو يتذكره في حاضره ويبث لوحاته ليساعده وهو رجل كما ساعده وهو طفل. وقد يفهم من الحال القصصية المفارقة بين الماضي المملوء بالحوافز: حافز المعلم، وحافز عمل كريم مع أبيه في السوق، وحافز الدراسة، وحافز السعي إلى التوفيق بين هذه الأمور.. وهذا ما جعل الماضي الجميل مغايراً للحاضر، شأنه في ذلك شأن الطفل الذي كبر، ولكن اللوحة لم تكبر، بل بقيت على حالها. أو قل إن (كريم) كان فناناً عندما كان طفلاً، ولكنه الآن، في الحاضر، فقد الحافز وراح ينظر بأسى إلى لوحاته السابقة المتراكمة على جدران الرواق.

لا شيء في الأوجه السابقة لهذه القصة التعبيرية يمكن أن يكون وحده، في رأيي، الحال القصصية التي يرغب القاص كريم بلاد في إيصالها إلينا، فقد تكون مجتمعة هي الحال القصصية، إذ إنها قصة من قصص الاتجاه الحديث. ولا عبرة، هنا، بدخول القاص حقل ما بعد الحداثة حين زج باسمه الحقيقي (كريم) في النص: ليوحي بشيء من السيرة الذاتية القصصية، تبعاً لما هو معروف في الميتا قصة. ذلك أن الإشارات بمجموعها بقيت واضحة وإن كانت حمالة أوجه، وهذا الوضوح منعها من (التشظي) المعروف في قصة ما بعد الحداثة: لأنه أبقاها ضمن اتجاه الحداثة، وتركها تحافظ على صلة ما بالمتلقي وإن كانت صلة ضعيفة، تبعاً للغة الإنشائية في أسلوب المونولوج. كما أنها استعارت من القصة التقليدية الأسلوب الدائري الذي يربط بداية القصة بنهايتها، ويجعل المتلقي يرتاح لمعرفته أن شخصية (كريم) تتحدث عن حاضرها، ولكنها استدعت ماضيها لتقدم لهذا المتلقي مقارنة بين حالها في الماضي وحالها في الحاضر.

ثم إن اللجوء إلى (اللوحة) بالمعنى الترميزي الدال على الفن ليس جديداً، فقد لجأ إلى اللوحة عدد من القاصين العرب، منهم في الإمارات القاص عبدالحميد أحمد في قصة (الصدى)، ضمن مجموعته (على حافة النهار) التي صدرت عام (١٩٩٢). فاللوحة في هذه القصة معلقة في غرفة من غرف إحدى المؤسسات العامة.. غادر الموظفون الغرفة بعد انتهاء دوامهم، وبقيت اللوحة وحيدة، فيها رجل يرى ويلاحظ، وقد أنطقه عبدالحميد أحمد ضمن مبدأ الأنسنة ليوحي بالمستوى الفني الراقي للوحة. وهنا اختلاف لوحته عن لوحة كريم بلاد، فاللوحة عندهما معاً ترميز للفن، لكنها عند كريم بلاد مقدمة بوساطة كريم السارد بضمير المتكلم، المعروف بالأنا الثانية للكاتب الحقيقي كريم بلاد، أو قناعه داخل النص القصصي. وقد تصدى كريم الفنان السارد للتعبير عن علاقته بالفن وبالذين يتلقون هذا الفن في الغالب الأعم، في حين لجأ عبدالحميد أحمد إلى ضمير الغائب ليبتعد عن النص، ويتركه يقدم نفسه بنفسه. أقول باختصار: إن اللجوء القصصي إلى اللوحة، أو ما يمكن تسميته باهتمام القاصين بالدلالة الترميزية للوحة، لا يخرج عن أن يكون تناصاً ثقافياً عاماً، لكل قاص أسلوبه في معالجة الفكرة المعروفة، سواء أكان يعرف أنها مطروقة أم لم يكن يعرف: لأن القضية ليست في الفكرة، وإنما هي في الأسلوب الفني القصصي في زاوية تناول هذه الفكرة ومعالجتها.



قضية العجوز الطائر



ترجمة: رفعت عطفة
أدولفو بيوي كاسارِس *

برلماني سافر كثيراً في هذه السنوات إلى الخارج، طلب من المجلس أن يُعيِّن لجنة تحقيق. كان المُشرِّع قد نبَّه، في البداية بفرح ثم بتعب، إلى أنَّ هناك حفنة من الرجال الهرمينَ، الأقل منْ مُحتضَرين بقليل، يُسافرون في طائرات تكادُ تعبر بشكل متواصل الجو في كلِّ الاتجاهات. واحد منهم رآه في رحلة في أيار ووجده في رحلة في حزيران. عرفه، بحسب البرلماني، (لأنَّ القدر أراد ذلك).

وبالفعل كان العجوز يبدو من سوء الحال ما يجعله يبدو شخصاً آخر، أكثر شحوباً، وأوهن، وأكثر خرفاً. قاد هذا الوضع البرلماني إلى أن يلمح فرضيةً تعطي جواباً عن أسئلته.

ترى، ألا يوجد وراء حركةِ مرورٍ جويٍّ بمثل هذا الغموض تنظيمٌ لسرقة أعضاء من أجساد هؤلاء الهرمين وبيعها؟ يبدو غير معقول، لكن أيضاً غير معقول أن توجد تنظيمات لسرقة وبيع أعضاء من أجساد الشباب. بالنتيجة أعضاء أجساد الشباب هي أكثر جاذبية وأكثر ملاءمة حسناً، لكنَّ الصعوبات أمام الحصول عليها أكبر... في حالة الشيوخ يمكن أن تلقى إلى حدٍّ ما تواطؤاً من الأسرة.

بالفعل كلُّ عجوز اليوم يقدّم خيارين: الإزعاج أو دار العجزة. إنَّ دعوة إلى السفر تلقى، كقاعدة عامة، القبول الفوريَّ، من دون تحقيقات مسبقة... (الحصان المُهدى لا يُنظَرُ إلى أسنانه).

وللطامة الكبرى فإنَّ لجنة المجلسَيْن جاءت بالنتيجة أكبر مما يسمح لها بأن تعمل بالخفَّة والفعالية المقترحتين. البرلماني، الذي لم يكن يتراجع، نجح في جعل اللجنة توكل المهمَّة إلى مُحقّق مهني. هكذا كان أن وصلت قضية المسنين الطائرين إلى هذا المكتب.

أوّل شيء فعلته هو أنني سألت البرلماني: على متن طائرات أيِّ خطوط سافرت في أيار وحزيران؟

أجابني: على متن طائرات الخطوط الجوية الأرجنتينية والخطوط الجوية البرتغالية. مثّلث في كلتا الشركتين، طلبت لائحة أسماء الركاب ولم أتأخر في معرفة هوية العجوز المعني، كان يجب أن يكون واحداً من الشخصين اللذين يرد اسماهما في كلتا اللائحتين؛ والآخر كان النائب.

تابعت التحقيق، ولم تكن النتائج في البداية مشجّعة (كان الجواب يتراوح بين ليس عندي أدنى فكرة، وليس غريباً عليَّ)، لكنَّ مراهقاً قال لي أخيراً إنّه أحد أعلام أدبنا. لا أعرف كيف يصير المرء محقّقاً! كلُّ شيء في غاية الغرابة. كفاني أنني تلقيت جواب المراهق، كي يجيبني جميع المستجوبين كما لو أنهم وقفوا في صفٍّ بنيتو: حتى الآن لا تعرف؟ إنّه أحد أعلام أدبنا.

ذهبتُ إلى جمعية الكتّاب، حيث أكّد لي عضو شاب المعلومة. في الحقيقة سألني:

– هل أنت معماريّ؟

– لا، لماذا؟

– لا تقلْ لي إنّك كاتب

– أيضاً لا.

– إذاً، أنا لا أفهم عليك. السيّد الذي تُكلِّمني عنه اهتمامه معماريّ خالص. بالنسبة للكتّاب، هو وآخرون مثله، شيء واقعي جداً، وشيء مزعج جداً على وجه الخصوص.

– يبدو لي أنك لا تستلطفه.

– كيف يُستلطف عائق؟ السيّد المذكور ليس أكثر من عائق. عائق لا يمكن تسويته بالنسبة إلى كلِّ كاتب شابٍّ. إذا ما أخذنا قصّةً، قصيدةً، دراسةً إلى أيِّ صحيفة، سوف يرجئونها إلى ما لا نهاية، لأنَّ كلَّ الأماكن تشغلها مُساهمات هذا الشخص أو أشخاص مثله. ما من شابٍّ يعطونه جوائز أو يُجرون معه مقابلات، لأنَّ جميع الجوائز وجميع المقابلات للسيّد أو لأمثاله.

قرّرتُ أن أزور العجوز، لم يكن سهلاً. في منزله كانوا يقولون لي دائماً إنّه غير موجود. وذات يوم سألوني: لماذا ترغب بالكلام معه؟ أجبت (أودّ أن أسأله عن شيء) (فهمنا) قالوا لي ووصلوني بالعجوز. كرّر سؤال ما إذا كنتُ صحافياً؛ قلتُ له: لا. سأل: هل أنت متأكّد؟

– متأكّد جداً – قلت: واعدني في ذلك اليوم ذاته في بيته.

– بودّي أن أسألك، إذا سمحت لي: لماذا تسافر كثيراً؟

– سألني: هل أنت طبيب؟ بلى، أسافر أكثر من اللازم، وأعرف أنه يؤذيني، يا دكتور.

– لماذا تُسافر؟ هل لأنهم وعدوك بعمليات تُعيد إليك الصحة؟

– عن أيِّ عمليات تُكلّمني؟

– عن عمليات جراحية.

– كيف يخطر لك هذا؟ أسافر كي أنقذ نفسي

– إذاً، لماذا تُسافر؟

– لأنّهم يعطونني جوائز.

– سبق وقال لي كاتب شابٌ أنك تحصد كلَّ الجوائز.

– بلى، وهذا برهان على انعدام الأصالة عند الناس. يعطيك أحدهم جائزة فيشعر الجميع بأنَّ عليهم أيضاً أن يعطوك جائزة.

– ألا تفكّر أنَّ هذا ظلم للشباب؟

– لو أنهم يعطون الجوائز لمن يكتبون جيّداً لكان من الظلم أن يُعطوها للشباب، لأنهم لا يتقنون الكتابة، لكنهم لا يعطونني الجوائز لأنني أكتب جيّداً، بل لأنَّ آخرين يعطونها لي.

– لا بدَّ أن الوضع مؤلم جداً بالنسبة للشباب

– مؤلم! لماذا؟ عندما يعطوننا جوائز نمضي بضعة أيّام نتبجح عبثاً. نتعب. ونبقى زمناً معتبراً لا نكتب. لو أنَّ الشباب ملكوا قليلاً من الإحساس بالفرصة لأخذوا في غيابنا مساهماتهم إلى الصحف، مهما كانت سيئة، حتى لو كان هناك احتمال بعيد بأن يقبلوها منهم، هذا ليس كلَّ شيء. بهذه الجوائز يتأخّر عملنا ولا نأخذ الكتاب في موعده إلى الناشر. شيء آخر واضح وهو أنَّ الشاب المتيقّظ يستطيع أن يستغلَّ كي يضع كتابه، ولا أزال أخبئ في كمّي هدية أخرى للشباب، لكن من الأفضل ألا أتكلّم، كي لا يتعبهم نفاد الصبر.

– بالنسبة إليَّ، تستطيع أن تقول لي أيَّ شيء.

– حسناً، سأقوله لك: لقد أعطوني خمس جوائز أو ستاً. هل تعتقد، إذا ما استمرّوا على هذا الإيقاع، أنني سأبقى حيّاً؟ منذ الآن أقول لك: لا. أنت تعرفُ كيف يستغلّون الفائز؟ أعتقد أنّه لم تبق عندي قوّة كي أتحمّل جائزة أخرى.

* أدولفو بيوي كاسارس كاتب قصة خيالي هاملي (بوينس آيرس ١٩١٤-١٩٩٩) من أسرة ميسورة شجّعته على الأدب نشر في عام (١٩٢٩) مجموعته القصصية الكبيرة الأولى، ست عشرة طلقة على المستقبل. سرعان ما توطّدت الصداقة بينه وبين خورخه لويس بورخس التي بدأت في عام (١٩٣٢)، واستمرّت حتى نهاية حياة الأخير وفتحت الباب أمام سلسلة من الأعمال المشتركة تحت أسماء مستعارة منها نموذج للموت (١٩٤٦) ووقائع بوستوس دومك (١٩٦٧) من أهم أعماله اختراع مورل (١٩٤٠) القصّة العجيبة (١٩٥٦) وبطل النساء (١٩٧٨).



الجاحظ وعلاقته بنقاد وكتاب عصره



علاء عريبي

لا أحد ينكر أبداً مكانة الجاحظ (عمرو بن بحر، ت ٢٥٥هـ) الأدبية، ولا حجم موهبته الفذة في الكتابة التي ميزته ووضعته في صدارة كتّاب عصره إبان الدولة العباسية، حيث كان من رواد الانتقال بالكتابة من الشكل الخبري إلى الصياغة الفنية القصصية.

لكن المتابع لكتابات الجاحظ، يضع يده بكل بساطة على إشكالية احتلت مساحة كبيرة من تفكيره ومن كتاباته، وهي علاقته الشائكة بكتاب ونقاد عصره، فقد كانت شديدة التعقيد، مشحونة بالكراهية، والدسائس، والتشويه، ووصلت إلى حد التسفيه والسخرية، ووضع الكتب بأسماء آخرين، وقد أشار العديد من الباحثين إلى هذه الخصومة، مثل: د.طه الحجري، وحسن السندوبي، وشوقي ضيف، وغيرهم..

والواضح من كتابات الجاحظ، أنه كان يقلل ويعنف من شأن معظم معاصريه، من النقاد أو الرواة، أو حتى كتبة الأمراء والسلاطين.. ومؤلفات الجاحظ مليئة بفقرات مدببة غرزها في لحم خصومه، فقد طعن في حجم وقيمة وكرامة العديد من الشخصيات المقربة للحكام، ووصل في خصومته إلى حد تأليف كتب ورسائل ووضع عليها أسماء بعض الشخصيات الراحلة، وذلك لكشف خصومه والسخرية منهم، وإظهار جهلهم.

وهذه المعركة يمكن أن تجمع تفاصيلها بسهولة من مؤلفات الجاحظ نفسه، فقد تضمنت العديد من الحكايات التي ترسم تفاصيل العلاقة بينه وبين بعض كتاب ونقاد النصف الثاني من تاريخ الدولة العباسية.

ففي رسالة (فصل ما بين العداوة والحسد) ميز بداية بين الكاتب العالم، والكاتب المزيف، قال عن العلماء: (لم يخل زمن من الأزمان، فيما مضى من القرون الذاهبة، إلا وفيه علماء محقون، قد قرؤوا كتب من تقدمهم، ودارسوا أهلها، ومارسوا الموافقين لهم، وعانوا المخالفين عليهم، فمخضوا الحكمة وعجموا عيدانها، ووقفوا على حدود العلوم، فحفظوا الأمهات والأصول..).

وعندما احتدمت المعركة؛ ألف الجاحظ رسالة لذم خصومه من الكتاب بشكل عام وكشف زيفهم، خاصة الذين تم اختيارهم ككتبة، وصلتنا الرسالة بعنوان (في ذم أخلاق الكتاب)، استهلها بتوضيح هدفه من تأليفها وهو: كشف رداءة مذاهب الكتاب وأفعالهم، ولؤم طبائعهم وأخلاقهم.

وفي رسالة (التربيع والتدوير) سخر الجاحظ موهبته للسخرية وتشويه أحد معاصريه، أحمد بن عبدالوهاب: (مفرط القصر ويدّعي أنه مفرط الطول، وكان مربعاً وتحسبه لسعة جفرته واستفاضة خاصرته مدوّراً.. كان كثير الاعتراض، لهجاً بالمراء، شديد الخلاف، كلفاً بالمجاذبة، متتايعاً في العنود، مؤثراً للمغالبة، مع إضلال الحجة والجهل بموضع الشبهة.. وكان قليل السماع غمراً، وصحفياً غفلاً لا ينطق عن فكر، ويثق بأول خاطر. يعد أسماء الكتب ولا يفهم معانيها، ويحسد العلماء من غير أن يتعلق منهم بسبب، وليس في يده من جميع الآداب إلا الانتحال لاسم الأدب).

والشيء نفسه فعله مع محمد بن الجهم البرمكي، أحد الكتاب المقربين من المأمون، وعرف عنه إقباله على الفلسفة اليونانية- تاريخ الأدب العربي- بروكلمان. قال الجاحظ عنه في (فصول لم تنشر من آثار الجاحظ: مجلة الكاتب، عدد (١٧ سنة ١٩٤٧)، طه الحاجري): سأخبرك عن هذا الرجل، من لؤم الطبع، وسخف الحلم، ودناءة النفس، وخبث المنشأ، مما يشفي الصدر ويثلجه، ويبين عن الغدر فيه ويكشفه..

وعداء الجاحظ لبعض كتاب ونقاد عصره لم يكن من فراغ، بل كانت له حجته، وقد ذكر هذه الحجة في رسالة (العداوة والحسد)، قال: (وإني ربما ألفت الكتاب المحكم المتقن في الدّين والفقه، والرسائل والسيرة، والخطب والخراج والأحكام، وسائر فنون الحكمة، وأنسبه إلى نفسي، فيتواطأ على الطعن فيه جماعةٌ من أهل العلم، بالحسد المركب فيهم، وهم يعرفون براعته ونصاعته. وأكثر ما يكون هذا منهم إذا كان الكتاب مؤلفاً لملكٍ معه المقدرة على التقديم والتأخير، والحطّ والرّفع، والترغيب والترهيب، فإنهم يهتاجون عند ذلك اهتياج الإبل المغتلمة، فإن أمكنتْهم حيلةٌ في إسقاط ذلك الكتاب عند السيد الذي أُلف له فهو الذي قصدوه وأرادوه).

هذه المعركة التي دارت رحاها خلال القرن الثالث الهجري، خلفت لنا الكثير من الأسئلة لم يجب عنها الباحثون بعد، منها: هل بعض الكتب والرسائل التي وصلتنا مشوبة لبعض كتاب العصر العباسي مصنوعة؟ هل الجاحظ أسرف في وضع الكتب والقصص بأسماء من سبقوه؟ هل وضع الجاحظ وغيره بعض الكتب باسم سهل بن هارون، وعبدالله بن المقفع.. وغيرهما؟

> **قلل في كتاباته من شأن معاصريه وكشف عيوب خصومه.. ومؤلفاته مليئة بالسخرية**

الموتى يكذبون!!



فوزي صالح

كنت في تلك اللحظة أقرأ لأول مرة مجموعة قصصية للكاتب الأرمني (وارتكيس بدروسيان)، عندما دخل عليّ بوجهه الشاحب، جلس على المقعد المقابل، وظل صامتاً لفترة، كنت خلالها أتابع قراءة القصة الثانية (لماذا تموت الأزهار باكراً). القلم الرصاص في يميني، أصحّح به أخطاء الترجمة الركيكة، ورأسي المتعب يقفز بين الأسطر، الكاتب جديد عليّ ولا مفر من المتابعة، تنحنح هو ومدّ بسيجارة، أخذتها وقلت كاسراً حدّة الصمت: كيف الأحوال؟ لم أنتظر ردّه، وانهمكت ثانية في القراءة، بعد فترة لا أعرف مقدارها، أحسست بصهد يلسع جبهتي، قلت لنفسي إنها حمية الأفكار وكآبة جو القصة، ولمّا ازدادت حدّة الصهد، رفعت رأسي، كانت يده ممدودة بعود ثقاب مشتعل، ووجهه مشغولاً بشيء ما في الناحية الأخرى، أشعلت سيجارتي، وأبعدت يده.. قلت: لماذا تموت الأزهار باكراً؟ واجهني بعينين دهشتين، وأفرغ فمه المملوء بالدخان في وجهي، انقبضت ملامحي، وقلت ثانية: كيف الأحوال؟ قال: دخان.. الأحوال دخان!! ابتسم ابتسامة حمضية وهمس: هل انتهيت؟ قلت: ليس بعدُ قال: ماذا تقرأ؟ قلت: قصّة. قال: قصّة من؟ فلجأني السؤال، إذ احتمالات الجدل حوله كثيرة، فلو قلت له مثلاً قصة (وارتكيس)، لسألني: ومن هو؟ ومن أين؟ وهكذا، سلسلة طويلة ومملة من الحكي، لذا وجدت من الأجدى أن أتجنب ثرثرته المحتملة، وقلت: قصة رسالة من محبٍ ميت إلى حبيبة من دون عنوان.. قال ماسحاً كل تصوراتي: الموتى يكتبون.

وضعت القلم جانباً، واتجهت بكليّتي إليه. (الموتى يكذبون)! فكرة رائعة حقاً. سحب نفساً من سيجارته، وقال برقة ظاهرة: هل تسمع شيئاً من شعري؟ قلت متعالماً: وهل تكتب شعراً؟ قال: منذ ثلاثين عاماً.. سحب ورقة من جيب قميصه، قربها، وتلا بصوت مشحون يشجن الدُنيا كلها، قصيدته القصيرة.. قلت: أشجيتني ورب الكعبة يا أبا علي، ولست أدري لماذا خامرني ذلك الصوت الأسيان، المتصاعد بقوة، من بين قرون خلت: أضاعوني وأي فتى أضاعوا.. أضاعوك وحق الفقراء.. قال مأخوذاً: من أضاعوا؟ قلت: الجواهر يا أبا علي. اربدّ وجهه وغمغم: لماذا تذكرني بالمواجع؟ تنهّد طويلاً: هل تسمعني؟ قلت: أسمعك. قال: عملت صناعاً لصيدلاني قبل تزوجي، في ضاحية مكتظة بالخلق من ضواحي العاصمة، وذات يوم قائظ خانق، انفكّت عقدة الزحام اليومي الشديد قبل موعد الإغلاق بساعة، فألقيت بنفسي على أقرب مقعد، وحانت منّي التفاتة إلى المقاعد الخالية بمدخل الصيدلية، فرأيت فتاة تجلس مرتبكة وعيناها مثبتتان عليّ، ناديت عليها فتقدّمت ومدّت يدها بأربع وصفات طبية (تأمين صحي).. سألتها: لمن كل هذه الوصفات؟ قالت: لزميلاتي في العمل.

كان الصداع يفتك برأسي، وروحي عند طرف أنفي، ابتلعت خمس حبات من الأسبرين، وصرفت لها الدواء، قبل أن يركبني مَدَّة عفريت، ولكنّها وقفت متصلبة، تصمت وجهي وأعصابي ترتجف: ماذا بعد؟ أطالت النظر، ثم انصرفت دامعة، وتكررت العملية كثيراً، قلت يا ولد في الأمر سرّ! لماذا تفعلين هذا يا آنسة؟ فبكت!! يا إلهي.. طلبت منها انتظاري في الخارج، ريثما ينتهي وقت العمل، وقد كان، سألتها في الطريق: هل تحبين الجلوس في مكان هادئ؟ أشرق وجهها وهزّت رأسها بالموافقة، جلسنا، وبعد أن هدأت سألتها عن اسمها، فقالت (فاطمة).. جميل.. ما الحكاية يا فاطمة؟

– ألم تعرف بعد؟

– أحب أن أعرف..

وعرفت.. كان وجهي حينئذٍ أبيض كالحليب وشعري يتطاير مثل الحرير.. سألته بخبث، وأنا أتمعن في سحنته مقارناً بين الصورتين: كيف كان ذلك؟ ثار، واحمرّت عيناه، فانكمشت في مكاني ساكناً.

قال: قلت كان! لماذا تقاطعني.. لماذا تقاطعني.. هل كنت معي حتى تعرف؟ ولمّا لم أرد، أشعل سيجارته العاشرة، وتابع: بعد عدّة لقاءات اندمجنا معاً، كانت تقول لي: وأنت معي يعتدل ميزان الكون.. عرفتك قبل أن أعرف نفسي واسمي.. دائماً أراك فيّ وحولي يا توأم روحي..

كلامها الجميل الذي لا أعرف من أين تأتيها بلاغته وعمقه، كان يرسم لي عالماً مغايراً للمعاش واليومي الكئيب، فانفتحت في داخلي أبواب جنان كانت من قبل مغلقة، وكنت أقول لها، بعد أن انفكّت عقدة لساني، وانمحت ملامح الكآبة من وجهي: تجيئين في المطر.. أحبه الآن، أنا الذي كنت أرتعب من وقع ضرباته الرتيبة على صفيح سقف بيتنا.. قوس قزح بألوانه الزاهية، أصبح يزرع في قلبي الفرح.. غائبة عنّي كانت تلك الألوان، إلا حينما حللت.

وفي لحظة صفاء، طلبت يدها، فكادت تطير، كنت قد هيأت الجوّ في البيت، رغم اعتراض الوالدة.. (أختك الكبيرة يجب أن تتزوج أولاً).. هكذا قالت بحسم.. لن أتزوج الآن يا أمّي.. مجرد خطبة، وبعد لأيٍ قالت: أراها.

طلبت منها أن تزورنا، فقالت مندهشة: أزوركم! المفروض في مثل هذه الأحوال أن، ولكنّها رضخت في النهاية وجاءت، ولا أراك الله، تسلمتها أمّي قبل أن تهدأ أنفاسها:

هل أنت فاطمة؟

– نعم يا أمّي.. أنا فاطمة.

– أين يا ابنتي الشقّة التي ستتزوجان فيها، وأين المهر، و.. و.. و..؟

الحال كما علمت مثل حالنا، فكيف ستديران أموركما؟ ردّت عليها فاطمة بمثالية عالية: لا أريد أي شيء.. أريده هو..

وهنا فقدت أمّي أعصابها تماماً: يا لجرأتك (تلتها لفظة مهينة)! ابني يا بنت الناس لن يتزوج قبل أخته وأنا حيّة (أختي كانت في الثالثة والأربعين من عمرها)، لكنّني لم أنبس بحرف، وخرجت فاطمة من بيتنا منهارة.. يوم ويومان.. شهر وشهران، وفاطمة لا تظهر! وذات صباح شتوي، رأيتها تقف على باب الصيدلية شبحاً.. عصباً يابسة، أي شيء غير فاطمة الأولى، ودأبت على هذه العادة، تقف متصلبة خلف الزجاج الخارجي، مكتفية بالنظر، إلى أن رحلت عن الدُنيا بأكرها!!

.. مبهرة كانت وحالمة

في أثرها أينما تحلُ رهافة الآس والقرنفل

ملامح وجهها تقول للوجود: قف

هنا الفرح السرمدي وبشاشة الزقزقة الطفلة

لكنها فاطمة تنقلت مسافرة للبعيد قبل أوان التماس بوننا وداع!!

أصابتني الكآبة فترة، ولمّا تحسنت حالتي، طلبت نقلي إلى مكان آخر، خارج العاصمة.



المتنسك بشجرة الشعر
محمد اللغافي... تجربته
متجهة نحو مستقبل الشعر



عبد الهادي روضي

من أين يا ترى يتحقق الحديث عن شاعر وهب أنفاسه ووقته لاقتفاء مجاهل القصيدة والكتابة معاً، وحفر اسمه عميقاً في سيرورة القصيدة المغربية الراهنة، في زمن شعري صعب الاختراق، تتحكم في هواه ومزاجيته أمور ليست شعرية بالضرورة، أقصد هنا محمد اللغافي، الشاعر الفاتح حواسه على البؤس والحرمان بأحد الأحياء الهامشية الفقيرة بالدار البيضاء، واجداً في الشعر خلاصاً وملاذاً يقيانه قسوة الحياة وصدودها المضاعف، ولعل الإمساك بخيوط تجربةٍ شعريةٍ ما فتئت تغير بوصلاتها الفنيةِ والجماليةِ، وتجتهد حسب إمكاناتها المعرفية في رسم عوالم مشتهاة، ماضيةً غير عابئةٍ بفوضى العالم، مدركةً أن درب القصيدة ليس حائطاً قصيراً يسهل اختراقه، مثلما يفعل الكثير من مستسهلي كتابة الشعر، هو أمر في غاية الصعوبة، والصعوبة ناجمة عن الإحساس بإمكانية ألا تفي هذه القراءة الشهادة، غايتها القصوى.

تتسم تجربة الشاعر محمد اللغافي بكونها تجربةً هادئةً جداً، لأن أفقها الجمالي يبنيه شاعرها بوعي خلاق، من دون إسراف مجاني في مقتضيات البلاغة والعروض، وكأنه يعلمنا أن الشعر يتأسس على اللغة المقبلة على التشذيب والإضافة، مادامت التجربة الإبداعية لا تكتمل إلا بشرط قارئها الواقعي والمتخيل، وإن كان الشاعر وحده المدرك حدود الأراضي الشعريةِ المقيم فيها، كاتباً ومتلقياً معاً، وإضافة إلى ذلك، هي تجربة متجهة باتجاه مستقبل الشعر، إذ تتمرد على القوالب الشعرية المألوفة بلاغياً وجمالياً، ناشدة صوتها الخاص، صوت ذاتِ شاعرها المتشظية والممتلئة بالقلق الوجودي(آهٍ/ يا نفسي المتشظية/ في جسور الغواية)، ولا شك أن التجربة الشعرية التي لا تجد تحققها في المستقبل هي تجربة ضالة موعدها مع وعد الشعر، بما هو بحث مستمر ومضنٍ عن اللا نهائي والغامض في الحياة والشعر معاً، لذلك لا ينصت عميقاً للنظرية الموازية لفعل الكتابة إلا بما يتيحه له الوقت والمزاج العصي على استساغة النمطي والشائك، (طريقي موحش/ وأنا موغل في أقمطة التأسفات/ أقاسم الموت عشقي/ والوقت يكابر ميلادي)، ولأن الفوضى ديدن الشاعر(عائد من فوضاك/ تسيج زرقة السبت في ركنك المعتاد/ كبطل فاشل/ تعلن انهيار العالم)، فهو لا يعيش إلا على وقع الانكسارات والرؤى المحبوكة بوعودٍ من أحلام(أتعب/أنام/ تورق نرجسة الأحلام/ فأرى/ فيما أرى/ تحت الكرسي/ركاماً من الأوهام/ وفوق الكرسي/ رأساً ورماً/وهنداماً)، هو توصيف لحالة ذات شاعرة استنفدت كل ما تملك من أجل أن تزهر شجيْرة الشعر، وتمتد أغصانها متمسكةً بالأحلام وكوابيسها، وملحةً على كشف انهيارات العالم وسخافات الحروب المزينة شاشات التلفزيون وماكيتات الصحف السيارة،(هذا المساء/ مفعم بالموت/ طائر يحط فوق صدري/ باهتاً/ كالوقت/ حين ينتشي بالانسحاب).

> درب القصيدة ليس حائطاً قصيراً يتمكن منه مستسهلو كتابة الشعر

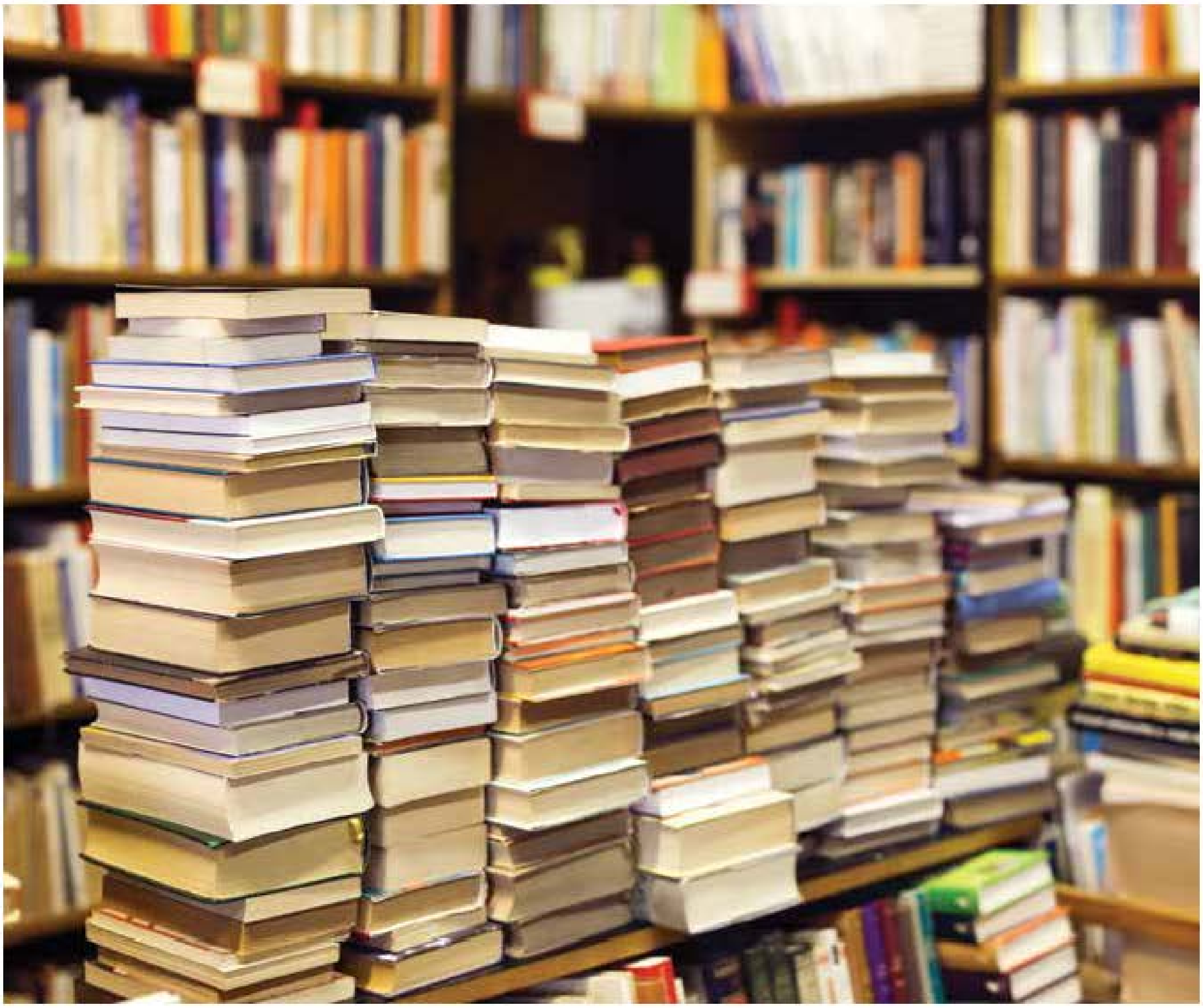
وتنحاز التجربة الشعرية ذاتها إلى رسم انكسارات الذات الشاعرة، ومحدودية أفقها الوجودي، فالعالم لم يعدْ يقيم توافقاً مع القيم الجمالية، لذلك تتضبب الرؤية الوجودية، ويستحيل الغسق رماداً (الرؤية.. لم تعد واضحة في هذا الهزيع / والغسق/ انفلت من بؤبؤة الضوء/ واستحال/ رماداً)، إنها رؤية الشاعر للعالم وللأشياء المحيطة بذاته، رؤية تنتهي بالاستفاقة على مشهد بانورامي أكثر درامية، يكشف انهيار الأفق الرؤيوي للذات الشاعرة وللعالم (عائد من فوضاك/ تسيج زرقة السبت في ركنك/ المعتد/ كبطل فاشل/ تعلن انهيار العالم)، غير أن الشاعر يمضي ممسكاً بالمستحيل مهما كان تاريخنا الفردي والجمعي قابلاً للسقوط (في قلبي/ تسافر نجمة/ والأفق البعيد/ يأتيني ممدداً/ بشواطئ/ وحقائب/ من تاريخ آيل للسقوط/)، فالنجمة دال على التمسك بالأمل مهما بدا الواقع متشحاً بالخواء والفوضى والحروب، فالشاعر يتحول كما فعله المتنبي في سياق تاريخي غير مختلفٍ تماماً، يستعير حديثاً صالحاً لوجدانهم، لكنه في النهاية يتكبد خطيئته، خطيئة الشعر.

إن التجربة الشعرية عند الشاعر محمد اللغافي تتمرأى ممسكة أدوات مختبرها الشعري، وواعية بأهمية استثمارها شعرياً بما يخدم سيرورة المعنى، لذلك تختبر إحساس ذاتها الشاعرة بفداحة العالم، وتعبها المستمر وهي تبني أفقها اللا نهائي بقلق لا تخطئه الحواس.

فالذات الشاعرة تفجر إحساسها باللحظة الراهنة، وتجترح صورتها بإحساس فادح بالتعب والألم (صدقني إنني متعب وحزين/ أمتلك من الألم وطناً/ ومن الموت شعباً/ ومن كل هذا الانزياح/ أمتلك رغيفاً جريحاً/ للذين ينبتون/ من بين أضلعي / جرحى)، فالزمن هو زمن بوهيمي ودخيل مراوغ وعاصف بالحب والإنسان، لذلك تفتح الذات الشاعرة مجرة النهي لعل الزمن يغير استراتيجيته وخياراته المجانبة للفرح الضال (أيها الزمن البوهيمي/ الدخيل/ لا تدع الرحلة تستهويك/ فلم يعد/ لعيني بريق/ ولم يعد في قلبي/ متسع لهذا الضيق).

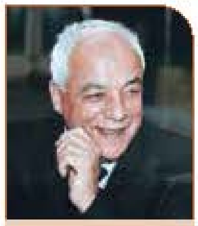
تظل في النهاية تجربة الشاعر المغربي محمد اللغافي منذورة للذات في تعددها اللا نهائي، تلتقط نبضنا الجمعي وتقبض عليه، تعجنه وفق رؤية شعرية مفتوحة على إيقاع النثر، وبلاغة الانزياح التركيبي والبلاغي، والأهم في نظري أنها ترسم جنوح ذات شاعر عصامي قاوم الرقابة بالكتابة، والتجاهل بمضاعفة الإيمان بالقصيدة ليقول للعالم إنني هنا، أبني سفينة من أحلام نكاية بالعالم، لا يهمني الضجيج المفتعل حول القصيدة ذاتها، فقط معنيٌ باجتراح القلق وتقاسمه مع الآخر، لأن الحياة في النهاية منذورة للغياب، بل للنسيان، والبقاء في النهاية للكتابة وللتاريخ.

يذكر أن الشاعر محمد اللغافي من مواليد الدار البيضاء، صدر له في الشعر (الحواس الخمس، ديوان مشترك ١٩٨٩)، و(سوق عكاظ ١٠٩٠)، و(امتدادات ١٩٩٢)، و(وحدي أحمل هم هذا الوجه ١٩٩٥)، (حوافر في الرأس ١٩٨٩)، (الكراسي ٢٠٠٧)، (لست على الخط ٢٠١٦)، وفي السرد (كان عليه ألا يكون، قصص قصيرة ٢٠٠٧).



جدلية الإبداع

ولع الكتّاب بالكم على حساب النوع



سعيد البرغوثي

الفرق بين النوع والكم لا يستدعي برهاناً بقدر ما يحيل على تساؤل عن العلاقة بين الإبداع والكم، وإلى أي مدى يتقاطعان أو يتعارضان؛ فهناك من المبدعين من بدؤوا تجربتهم الإبداعية بأعمال متواضعة، ولكن تجربتهم تطورت عبر قلق دائم وكم ملحوظ أغنى تلك التجربة، وكرسهم بين صفوة المبدعين، وعلى النقيض من ذلك، هناك من بدؤوا تجربتهم الإبداعية بعمل أو أعمال لافتة طرحت أسماءهم بقوة في المشهد الإبداعي، ما انتهى بهم إلى هاجس تكريس الاسم، عبر كم من الأعمال المكرورة وربما الهابطة.. انتهى بإبداعاتهم إلى المساءلة والشك برغم دوي أسمائهم في المشهد الإبداعي؟

د. فيصل دراج:
تكريس الكم يعبر عن وعي لا علاقة له بالإبداع

من هنا يأتي التساؤل عن الجدلية بين الإبداع والكم، وهل يشكل الكم شرطاً لتحقيق الإبداع؟ وعلى ضوء الواقع ما مدى صحة هذه الفرضية؟

الناقد د. فيصل درّاج يقول: لا يشكو الإنتاج الأدبي العربي من القلّة أبداً، فالشعراء مواظبون على إبداعهم، والروائيون لا يكفّون عن الكتابة، غير أنّ السؤال كلّه يقوم في الفرق بين الكمّ والكيف، أو في اعتقاد بعضهم أنّ في الكمّ ما يحوّله إلى كيف، خالطاً بين هاجس الإبداع وتكريس الكميّة، والمسألة الأساسية أنّ تكريس الكمّ يعبّر عن وعي لا علاقة له بالإبداع، ذلك أنّ هذا التكريس يعكس فكراً بعيداً عن المعايير الحداثية.

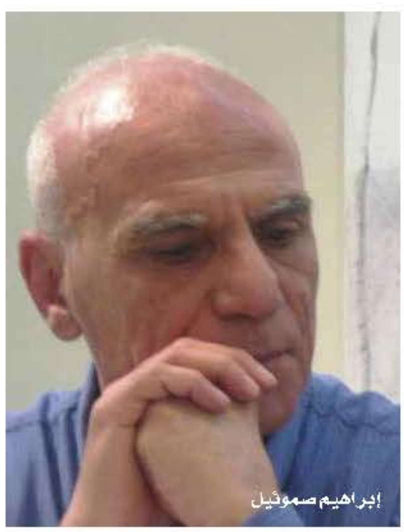
لقد استطاع بعض روّاد الحداثة الأدبية العربية، أن ينتزعوا موقعاً متميزاً، وواضحاً في تميّزه، بعد أن أنجزوا عملاً أو عملين لا أكثر، ومثال ذلك، في الشعر، الراحل محمد الماغوط، الذي بدا صوتاً متفرّداً، منذ أن نشر ديوانه الأول، مؤسساً لما سيُدعى، لاحقاً، بـ (قصيدة النثر)، أما في حقل الرواية فهناك أكثر من مثال، حال إميل حبيبي، الذي أشهرته رواية واحدة، وجمال الغيطاني، بعد أن نشر (الزيني بركات)، وصنع الله إبراهيم، الذي وضع في (تلك الرائحة) صوتاً لا يختلط بغيره. برهنت هذه الأسماء على أنّ القيمة الأدبية مستقلة عن (العدد)، وأن تحقيق الاعتراف لا يحتاج إلى أطنان من الورق، وربما يكون في تاريخ الإبداع الغربي ما يضيء ذلك بلا التباس، ارتبط الأمر بالشاعر رامبو، الذي أقلع عن كتابة الشعر ولم يدخل بعد في عقده الثالث، أو بروائيين أمثال هيرمان ميلفل وجويس وبروست.

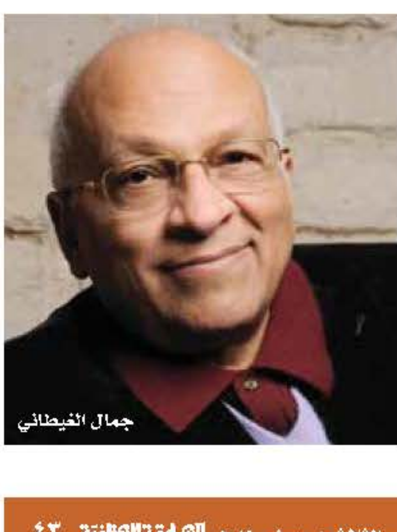
وواقع الأمر أنّ وَلَع الكم يطرح قضيتين تنقصهما الفضيلة: الاهتمام كل الاهتمام بالشهرة وتسويق الاسم، كما لو كانت الشهرة إبداعاً والإبداع شهرة، وهو طموح مريض. والقضية الثانية تعود، ربما، إلى (الاكتفاء بالذات)، الذي يجعل المبدع المفترض يقرأ نفسه لا غير، ناسياً أنّ قيمة نصّه تتأتّى من مقارنته بنصوص أخرى. وفي الحالات كلّها فإنّه لا وجود لعلاقة بين الرضا والإبداع، لأنّ الإبداع قلق مستمر يرنو إلى مثال مفقود، ولا يكترث بعدد الإصدارات؛ كثيراً كان أم قليلاً.

ويؤكد الروائي فواز حداد: يثير التراكم الموحد للمتشابه، من روايات ومسلسلات تلفزيونية العديد من التساؤلات، لا سيما وهو ينتشر بكثافة لافتة، سواء كظاهرة عامة أو فردية، تحيلنا على شيء أشبه بما يسمى الولع بالتراكم. فرواية (بنات الرياض) أطلقت وراءها طوفاناً من الروايات السعودية، ذات سمة موحدة، التجرؤ على المحظورات والتباهي بالممنوعات؛ فالرواية الرائجة، يتبارى العشرات في تقليدها، وينطبق هذا على المسلسل الناجح. وبنطاق أضيق، نجد أن بعض الكتاب ينجزون خلال فترة قياسية عدداً من الكتب، تظهرهم في الوسط الثقافي على أنهم حازوا قصب السبق على غيرهم، وكأن الأمر بالوزن والحجم لا بالنوع والكيف، باستسهال مواصفات باتت دارجة: موضوع فضائحي وأسلوب متكلف، ترافقه دعاية واسعة، يحصد شهرة واسعة وأرباحاً سريعة. من قبل استُغلت العواطف والمشاعر، واليوم يُستغل المكبوت والمحرم، ما يسهم بتربية ذائقة القارئ على أنواع خفيفة مسلية، سطحية وسهلة الهضم،

فواز حداد: بعض الكتاب ينجزون في فترة قياسية عدداً من الكتب تظهرهم وكأنهم حازوا قصب السبق


جيمس جويس


إبراهيم صموئيل


جمال الغيطاني


فواز حداد

تؤدي إلى نمذجة مستهلك يستريح إلى أنماط معينة في القراءة، وينبذ الكتاب الجيد بدعوى عدم استساغته بسبب صعوبته. ولا عجب، مادمنا في السوق، فلن يخيب المبدأ الاقتصادي المشهور: العملة الرديئة، تطرد العملة الجيدة.

ربما كانت هذه هي الطريق الذهبية إلى الشهرة، لا سيما أن الفضيحة لا تهتم بالأدب ولا تشغلها القيم الإنسانية، ويؤذيها العمق؛ وهو اتجاه يكرسه كُتّاب وناشرون ونقاد، يبشرون بأن الأدب قد ظفر بموضوعات جديدة تلائم عصر العولمة، بينما هي تشجع الجانب السيئ منها، بترويج نمط جشع لاستهلاك مبتذل. المؤسف أن هذا المرض، لا يستفيد منه سوى الذين ينشرون عدواه، ولا مبالغة في القول في أن الأعمال الأولى التي يُنسج على غرارها، مثال رديء لما يدعى رواية أو مسلسل تلفزيوني، ومن الطبيعي أن يُعد ما يأتي بعدها مجرد تراكم للرداءة.

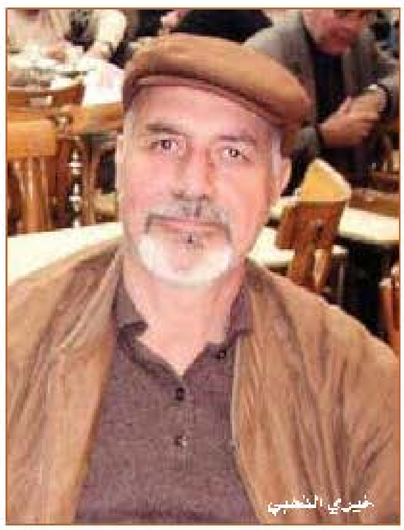
أما الروائي خيري الذهبي فيقول: إن فقدان الحساسية المتذوقة لدى القارئ العربي الناشئة أساساً عن فقدان النزاهة لدى الناقد في كثير من دول الوطن العربي، جعل من الصعب، بل من المستحيل على كتاب واحد أو كتابين مهما بلغا من الأهمية الفنية أن يؤثر، أو يؤثرا في القارئ أو على السوق فتجعل من هذا الكتاب كافياً لإيصال الرسالة الفنية لكاتبه! ولا أريد الحديث عن ظاهرة (بدرو بارامو) للكاتب المكسيكي رولفو، والتي جعلت من رواية واحدة مثل (بدرو بارامو) نجماً أمريكياً لاتينياً، وربما عالمياً.

هذه الظاهرة لا يمكن أن تتكرر في الوطن العربي، لذلك نرى إصرار الكاتب على الكتابة، والكتابة... والكتابة! إنه يريد حصة تساوي موهبته في السوق العربية النقدية، وفي الإعلام العربي، ولذلك فهو حين يخفق في الحصول على هذه الحصة من الناقد المتخاذل يكتفي بإبداعات قليلة معبرة عن جوهر ما يقول بدلاً من اضطراره إلى الكتابة والكتابة، والكتابة.

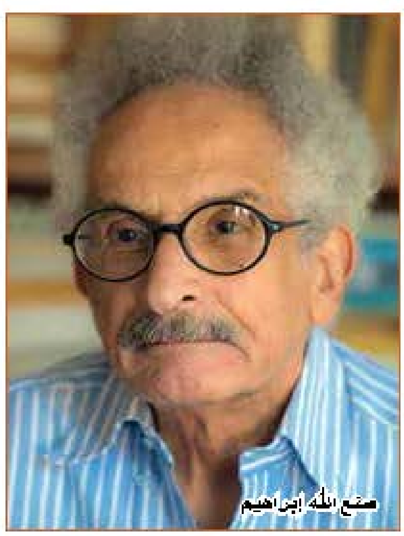
ويتساءل القاص إبراهيم صموئيل عن سر (الإنتاج الضخم) من الأعمال الأدبية لدى بعض الكتّاب، سواء من حيث حجم العمل الواحد خمسة أو ستة أجزاء، أو من حيث عدد الأعمال نحو خمسين أو ستين عملاً خلال سنوات إنتاجية من العمر لا تكاد تبلغ عدد الأعمال... إذ إن إنتاجاً كهذا يبدو لي مرضاً حقيقياً يصيب أصحابه، فيغلبهم كما تصيب الأمراض الأخرى أصحابها في الحقول والميادين الأخرى. ويضيف أودّ فقط التساؤل حول أمرين:

الأول: أليس لفئة الكتّاب هذه من مزاج؟ ألا تعتكر أمزجتهم، أو تنتابهم كآبة وحزن، أو تصيبهم حالات يأس ولا جدوى، أو يداخلهم الملل والسأم؟! بل أبسط من ذلك: ألا تنقطع شهيّتهم للكتابة؟! في كل مرافق ومناحي الحياة ثمة شيء اسمه: انقطاع الشهيّة، المدمنون على عادات أو ملذات عديدة، يحدث أن تنقطع شهيّتهم أحياناً، الأرض تمحل لفترة، تتعطل الآلات لزمن، تعقم النباتات والطبيعة في أحيان كثيرة.. أتراها شهية الكتابة لدى أولئك تنجو من سنن الطبيعة والحياة والضرورات، فلا تتوقف ولا تتريث؟ أتساءل

خيري الذهبي: نزاهة النقد هي الأمل في عودة المصالحة بين النقد والإبداع والقارئ


خيري الذهبي


رامبو


صنع الله إبراهيم


د. فيصل دراج



من معارض الكتب

دون أن أحسد أحداً منهم، فالغزارة في الكتابة، وخصوصاً الإبداعية منها، لا تثير الحسد لديَّ بل الشفقة والتساؤل فحسب.

والأمر الثاني: إذا كان محمود درويش، وهو الأعلى قامة في المشهد الشعري العربي الحديث، المتربع اليوم على ذروة مجده الأدبي وشهرته وعطائه، والذي لم ينتج طوال تاريخه الأدبي الطويل سوى نحو عشرين كتاباً قد قال: عندما أنظر إلى الوراء لا أنظر برضى أبداً، وإلا ما تعبت إلى هذا الحدّ، مضيفاً: ولو أُتيح لي الآن أن أعيد كتابة كتبي، وهي نحو عشرين كتاباً، فقد لا أنشر منها سوى خمسة أو ستة فقط... فما عسى أن يقوله أولئك المصابون باستسهال الكتابة والذين لا يسيئون إلى جمهورهم فحسب، بل حتى إلى إنتاجهم الرفيع السابق.. ما عساهم أن يقولوا أو يفعلوا لتخلّصهم وتخلص الثقافة من ركام ما ينتجون؟!

أما الشاعر عمر صبري كتمتو فيقول: تمتلئ المكتبات العربية بأعمال أدبية وفكرية وفلسفية خالدة، كتّاب وفلاسفة وأدباء حققوا إبداعاً يُشهد له، وحينما يراجع القارئ المثقف والمعجب أصلاً بهؤلاء المبدعين الأعمال المعروضة، والتي أجمع كثيرون على مستواها الراقي، سواء من حيث اللغة أو الفكرة أو الصورة الأدبية والشعرية، فإن الذوق والتذوق يصبحان حكماً في الحكم على ما يُنتج من كتابة جديدة، وتتحوّل الأذواق إلى عين نقدية بشكل عفوي، ما يدفع بالكاتب إلى الحذر الشديد قبل نشر إبداعه أو فكره أو أدبه، أو يذهب به بعيداً لينتج أعمالاً لا تمت إلى الإبداع بصلة!.. فهناك شعراء وروائيون كبار غزيرو الإنتاج، ولديهم من المهارة الأدبية ما رسّخ لهم مكانة مرموقة في عالم الأدب والشعر، وهناك بالمقابل شعراء ومفكرون وروائيون اكتفوا بالرضا عن الذات، وأعفوا أنفسهم من أي قلق، وأغرقوا السوق الأدبي بنتاجهم اعتقاداً منهم بأن شهرتهم تعفيهم من أي مساءلة!

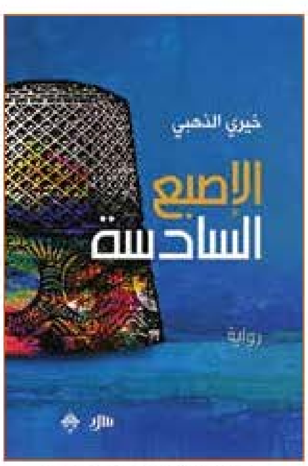
ما يحدث هذه الأيام أن هناك طمعاً في النشر وطمعاً بالغزارة في الكتابة، وكأن بعض الكتّاب بعد أن سجلوا أسماءهم في لائحة المشاهير، ظنوا أن أي كتاب أكان رواية، قصصاً أو شعراً، يتم نشره سوف يلاقي ولا بد الرواج والشهرة المعتادة؛ نظراً لأن شهرة صاحبه تعفيه من النقد. وهكذا فإن العديد من الأعمال الأدبية الموجودة في المكتبات لم ترتقِ إلى سابقاتها، بل تركت آثاراً سلبية على منتجيها، وعلى دور نشر اكتسبت سمعة جيدة، بحيث فَقَدَ القارئ الواعي ثقته بدار النشر، وبمستوى قدرة المؤلف على الإبداع مثلما كان في بداياته الأولى، ولا شك أن استمرار هذه الحالة المرضية سيقود إلى عصر جديد، تتراجع فيه القيم الأدبية والفكرية، ويتدنى الذوق العام.

> إبراهيم صموئيل: الغزارة في الكتابة تثير الشفقة والتساؤل

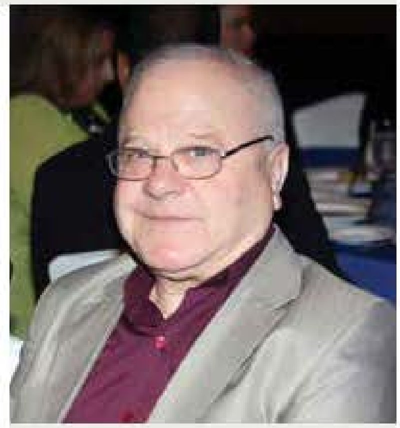
> عمر كتمتو: استمرار هذه الحالة المرضية سيؤدي إلى عصر جديد تتراجع فيه الذائقة الأدبية



من إصدارات فواز حداد



من مؤلفات خيري الذهبي



نبيل سليمان

الفضاء المكاني في الرواية

لم نعر إن كان (الجولان) فضاء روائياً قبل عام (١٩٦٧)، ولم ينتقض ذلك حتى حرب (١٩٧٣) إلا برواية ممدوح عدوان (الأبتر – ١٩٧٠)، التي اختارت من الجولان قرية (المنصورة) بعد أن غادرها أهلوها من جراء استيلاء إسرائيل على الجولان، فلم يبق من القرية إلا العجوز الأرمل (إدريس) الناقم على الجيل الجديد، لأنه جيل كسول خسر الحرب. ولئن كانت الرواية قد غفلت عن أن من بين النازحين من هو من جيل العجوز، فقد اختارت الفدائي الطالب الجامعي من الجيل الجديد، لكنه يبدو نسخة من سلفه. وتحفل الرواية بالحوار حول الأرض والمدينة، لكن المثقفين أولى بهذا الحوار، كما تبالغ الرواية في رسم صورة العدو الأسطوري، الذي لا يمشي على الأرض، ولا تراه العين.

بعد حرب (١٩٧٣) تواترت الروايات التي كان الجولان فضاء لها، كما في رواية كوليت خوري (دعوة إلى القنيطرة – ١٩٧٦)، غير أن الأمر في هذه الرواية المتواضعة ليس بذي بال، فالجولان فيها يحضر بالعودة إلى تهديد وزير الدفاع الاسرائيلي الأسبق موشيه دايان بدخوله دمشق. وكان ذلك يوم عودة سهيل ش. من بيروت إلى دمشق، ولقائه بالوفد الصحافي على الحدود، ودعوته الوفد إلى الغداء في القنيطرة (عاصمة الجولان) المحتلة، رداً يتحدى تهديد ديان، على أن يحدد موعد الدعوة التي عنونت الرواية فيما بعد.

في عام (١٩٧٧) ظهرت رواية (أزاهير تشرين المدماة) لعبدالسلام العجيلي (١٩١٨–٢٠٠٦). وعلى غير العهد بالمُكْنة الروائية الكلاسيكية للعجيلي، جاءت هذه الرواية ببناء ساذج، ومترهل بالاستطرادات وبالتأرخة للحركة الصهيونية وتفسير اللاوعي، وقد جمعت الرواية شخصياتها من مختلف صنوف الأسلحة في المستشفى، ليتسنى لكل منها أن تحكي حكايتها عن الحرب، حيث تألقت حكاية معركة بحيرة طبريا التي شارك فيها مدرس اللغة العربية والملازم المجند سامي، والمساعد نعمان من نزلاء المستشفى، وإذا كان سامي يروي حكاية طبريا، فنعمان يروي الحكاية الأطول، حكاية المجند عبدالله الذي أوقف قرب سعسع (٤٠ كم عن دمشق) تقدم رتل الدبابات الإسرائيلية القادم من الجولان، والحكاية تعج بالمغالطات العسكرية.

تتكرر علّة الإحاطة بوقائع الحرب مع حنا مينة منذ (الجبل) التي ضمّها الكتاب المشترك له ولنجاح العطار (من يذكر تلك الأيام – ١٩٧٤) إلى أن استقلت في (المرصد – ١٩٨٠)، فإلى معركة جبل الشيخ وتحرير المرصد الإسرائيلي في قمته، جاءت المعارك على طول خط الجبهة، ليصطخب الفضاء الروائي ويضيق بالحماسة والشخصيات، وكما لا يبدو مبرراً في رواية (ومر صيف) أن حمل بطلها اسم سهيل مردفاً بحرف (ش) بدلاً من الكنية، كذلك هو الأمر في (المرصد)، حيث يتدافر المقاتلون (النقيب م والمقدم ح والملازم ن) من مختلف صنوف الأسلحة.

أما علّة الحماسة التي يتأذى بها الفن الروائي، فتتضاعف في رواية علي عقلة عرسان (صخرة الجولان – ١٩٨٢). فالمجند الفلاح (مسعود) تصطنع له الرواية لسان المثقف، وكان

> باستثناء روايات ممدوح عدوان وحسن صقر وعلي المزعل وأيمن الحسن.. تأتي بقية الروايات متواضعة في تعبيرها عن الجولان كفضاء مكاني

قد سبق له أن عمل في الكويت. وفي الحرب يقع جريحاً، فيؤسر ويستشهد من جرّاء التعذيب الإسرائيلي، بينما يستغل التاجر أحمد الحسن؛ زوجة الشهيد في القرية الجولانية (كحيل).

مع رواية علي المزعل (قناديل الليالي المعتمة – ١٩٩٨) يتخفف الفن من تلك الوطأة أو ذلك الأذى. والكاتب ممن نزحوا من الجولان إثر حرب /هزيمة ١٩٦٧. وقد عُنيتْ الرواية بالجغرافيا الجولانية، واشتبكت فيها عبر ذكريات بعض شخصياتها أصداء عام (١٩٦٧) بما أعقب عام (١٩٤٨) وحرب الإنقاذ ونكبة فلسطين، حيث نزح إلى الجولان من فلسطين من نزح. ومن التماعات هذه الرواية الوفيرة، أذكر شخصية الأعمى (وضاح) الذي يندب عمره المشبوح بين نكبة ١٩٤٨ وتقويض الوحدة السورية المصرية سنة (١٩٦١) وهزيمة (١٩٦٧)، كذلك هي شخصية أبو سويد الذي يخاطب مريومة التي تحضه على النزوح عن قريته الجولانية (كفر حارب) قائلاً: أنا يا مريومة مثل سمك طبريا إذا خرجت سأموت.

تنذر السيرية في الروايات التي كان الجولان فضاء لها؛ ومن ذلك رواية زهير جبور (موسيقا الرقاد – ٢٠٠٠) التي تماهى فيها الكاتب بالراوي، وقد رسمت الرواية مدينة القنيطرة بحذق وحرارة، من حي النهضة إلى تل أبو الندى إلى الجسر على النهر – الوادي بالأحرى – (الرقاد) الذي يتدفق شتاء ويضمحل صيفاً، وكان للطبيعة في الرواية حضور مميز، كما للحدود، من قرية الصيادة إلى المنطقة المحرمة، التي ترعى فيها الأغنام، وحيث قتل الرصاص الإسرائيلي بقرة عبرت خط الحدود الوهمي في تلك المنطقة. والحق أن للطبيعة حضوراً مميزاً في روايات شتّى كان الجولان فضاءها، مثل رواية (قناديل الليالي المعتمة)، ورواية الكاتب الفلسطيني حسن حميد (جسر بنات يعقوب– ٢٠٠٧) التي امتصّت ما امتصت من التوراة والأناجيل والقصص القرآني والتاريخ، ورسمت الجغرافيا الجولانية بسحر ودقة، سواء عبر قرية الشماصنة على ضفة نهر الأردن الذي يقع عليه جسر بنات يعقوب، قرب بحيرة طبريا والمكان الذي وقعت فيه معركة حطين، وحيث يلتقي نهر اليرموك بنهر الأردن، وهكذا كانت الرواية مراحاً للطبيعة والجغرافيا كما كانت مراحاً للتاريخ والأسطورة.

بمثل الألق الفني الذي تحقق لرواية (جسر بنات يعقوب)، كان لرواية حسن صقر (وردة الشمال – ٢٠٠٨) ألقها. وقد تركّز الفضاء الروائي لهذه الرواية في قرية المجدل، غرّة القرى السورية الأربع التي مازالت حتى اليوم، بعد اثنين وستين عاماً، من الاحتلال، تتحدى القرار الإسرائيلي بضم الجولان في ١٤/١٢/١٩٨١.

تسعى الرواية إلى الإحاطة بالجولان كله، من نشأته الطبيعية إلى معالمه في المجدل ومرج السنديان وجبل حرمون والقلع وسرب التلال التي تغلق الأفق صخورها السوداء، والصبّات المتلاحقة من الحمم و(القنابل) البركانية التي كوّنت هضبة الجولان المتموجة.

تعود السيرية، وبألق أكبر، في رواية أيمن الحسن (أبعد من نهار – دفاتر الزفتية– ٢٠١١). فالكاتب يحضر باسمه الصريح في الرواية، مبتدئاً الرواية باستعادة القنيطرة بمقتضى اتفاق فصل القوات عام (١٩٧٤). وقد قسم الكاتب روايته إلى ثلاثة أقسام، أولها (أيام جولانية) يرسم استعداد النازحين من الجولان سنة ١٩٦٧ – والمقيمين في حي الزفتية من أحياء دمشق الطرفية العشوائية – للعودة إلى جولانهم. وفي الدفتر الثاني (يوميات الزفتية)، وبعين الكاميرا التي حملها الكاتب في الرواية، ينهض الحي ببيوته المشيدة من اللبن والطين المخلوط بالتبن، وبأزقته الضيقة التي تتوسطها مجاري المياه.. وفي هذا الفضاء القابض والمهمل اجتمع إلى النازحين من الجولان ريفيون هجروا قراهم.

يُذكر هنا أن أيمن الحسن نفسه، نازح من منطقة جرابلس على ضفة نهر الفرات، وقد تضمّخ الفضاء الجولاني في رواية الحسن بدماء المجازر التي ارتكبتها إسرائيل في القرى الجولانية: سكوفيا والدوكة والدردارة وسواها، وقد ذكر أيمن الحسن في روايته أن صديقه المخرج المقيم في موسكو، طلب إليه أن يكتب مشاهداته في حي الزفتية وحكايات الناس، فاستجاب الحسن بتقنية التقطيع المشهدي وبالاقتصاد اللغوي، وبذا تقف هذه الرواية مع روايات حسن صقر وعلي المزعل وممدوح عدوان، في صدارة الروايات، التي جعلت الجولان فضاءها. ولأن الروايات الأخرى، التي رأينا جاءت متواضعة، ربما أمكن القول بتواضع التعبير الروائي بعامة عن الفضاء الجولاني.

إحاطات واستذكارات ومغالطات ليست بذي بال عجّت بروايات اختارت أمكنة في الجولان كفضاء لأحداثها وشخصياتها

غلبت الحماسة التي يتأذى بها الفن الروائي على بعض الروايات التي أهملت الطبيعة والجغرافيا المكانية

بعض الروايات عُنيت بتفاصيل المكان وأجوائه وتماهت بحضور متميز عبر أحداثها



شاعر داغستان والإنسانية

رسول حمزاتوف.. تعلم الكلام في عامين واحتاج إلى ستين عاماً ليتعلم الصمت



د. هند محفوظ

ولد الشاعر رسول حمزاتوف في (٨ سبتمبر/ أيلول عام ١٩٢٣) في قرية (تسادا) بجمهورية داغستان إحدى جمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق، وهو نجل الشاعر المعروف حمزة تساداس، وقد سماه والده بـ(رسول) تيمناً بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم. وكان والد حمزاتوف يعرف اللغة العربية، وينظم بها بعض قصائده، وعندما أراد هذا الأب أن يترجم أعمال بعض الأدباء الروس من أمثال تشيخوف إلى لغته القومية (الأفارية)، ترجم هؤلاء الأدباء عن اللغة العربية؛ لأن هذا الأب لم يكن يجيد الروسية، بينما كان يتقن اللغة العربية ويكتب بها بعض أشعاره. لكن حمزاتوف الابن يأسف لعدم تعلمه العربية أسوة بوالده، لكنه نهل في طفولته من نبع اللغة الأفارية - لغة الشعب الداغستاني - ويتحدث بها منذ أن وعى الحياة.

بدأ حمزاتوف حياته مدرساً بعدما تخرج في معهد غوركي للآداب في موسكو عام (١٩٥٠)، وأصدر أول دواوينه عام (١٩٤٣) وكان باللغة الآفارية، ليفتتح دواوينه وكتبه التي يزيد عددها على (٤٠) كتاباً معظمها بلغته الأم الآفارية، ما عدا دواوينه الثلاثة الأخيرة التي كتبها باللغة الروسية. وتعتبر اللغة الآفارية بالنسبة إلى حمزاتوف رمزاً للأرض والتاريخ، ولحكايات الأجداد وأغنيات الطفولة.

حمزاتوف شاعر من شعراء القلوب، ولذلك فقد تخطى بأشعاره حدود بلده الصغير المكافح (داغستان) وأصبح العالم كله ينصت إلى كلماته وينتظرها،بسبب ماتنطوي عليه من صدق وصفاء ووضوح وعذوبة وأمانة في التعبير. وأصبحت كلمات حمزاتوف مسموعة في كل مكان، في بلاد تطير منها عصافير ملونة هي قصائد حمزاتوف وكلماته الرائعة. وقد تمسك حمزاتوف بالبقاء في قريته الداغستانية الصغيرة الجميلة (تسادا) لأنه لم يستطع أن يترك بيته الصغير الذي يضم أفراد أسرته،ولم يستطع أن يهجر بيته الكبير وهو وطنه، خاصة وقت المحنة التي شهدها هذا الوطن الطيب الجميل، وهو يكافح من أجل استقلاله وحريته.

انضم حمزاتوف لعضوية اتحاد الكتاب في الاتحاد السوفييتي السابق، وهو في العشرين من العمر، وأصبح رئيساً لاتحاد كتاب داغستان بعد تخرجه مباشرة، وبقي يشغل هذا المنصب إلى أن وافته المنية. انتخب حمزاتوف عضواً في مجلس السوفييت الأعلى، لكنه كان يكتب على أوراق مجلس السوفييت قصائده، التي يتغنى فيها بالحب والوطن. ويذكر حمزاتوف في أحد حواراته الصحافية، أنه حضر جلسات كثيرة لمجلس السوفييت، لكن جلسة واحدة ظلت قابعة في ذاكرته، وذلك عندما طار عصفور من الخارج ودخل من إحدى النوافذ إلى قاعة قصر الكرملين، فتهللت وجوه الجميع وكأن هذا العصفور قد خاطب الحضور قائلاً: (لقد حل الربيع بينما أنتم تثرثرون!)

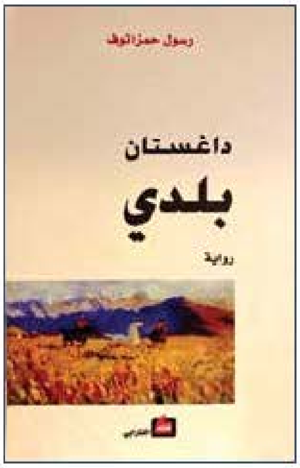
وحصل شاعرنا عام (١٩٦٣) على جائزة لينين عن مجموعته الشعرية (نجوم سامقة). ومن دواوينه: (أغاني الجبال، سنة مولدي، قلبي في الجبال، وطن الجبلي، نجم يكلم نجماً، امرأة خلاسية، الحدود، مسبحة السنين، نقوش، وكتاب داغستان بلدي)، والأخير أشهرها، وقد ترجمه إلى العربية الأديب السوري عبدالمعين الملوحي عن لغة وسيطة هي الفرنسية، و(داغستان بلدي) شعر من الطراز الرفيع الخالي من أي تعقيد، والذي يخرج من قلب صاحبه ليدخل كل القلوب، وحمزاتوف يدعو في هذا الكتاب إلى اكتشاف جمال الحياة وقوتها وحكمتها في كل فصول السنة فيقول: (عليك بالغناء إذا جاء الربيع، ويمكنك أن تجلس لتحكي الحياة إذا جاء الشتاء).

كما يدعونا حمزاتوف إلى احترام الحياة والاستمتاع بها من خلال التأني والتأمل، بل وعن طريق الصمت في بعض الأحيان، فالصمت نفسه يعطينا فرصة للتأمل العميق الهادئ، ومعرفة حقيقة الدنيا بصورة واضحة خالية من الغبار والضباب فيقول: (إن الإنسان في حاجة إلى عامين ليتعلم الكلام، وإلى ستين عاماً ليتعلم الصمت.. وأنا لست ابن عامين ولا ابن ستين عاماً، أنا في نصف الطريق،ومع ذلك يخيل إلي أني أقرب إلى الستين: لأن الكلمات التي لم أقلها أغلى على قلبي من كل الكلمات التي قلتها).

ترجمت أعمال حمزاتوف إلى الروسية وإلى عشرات اللغات الأجنبية الأخرى، ومنها اللغة العربية، ويتميز شعره المكرس لحياة داغستان المعاصرة بالصبغة القومية الساطعة والنزعة الغنائية. ومنح عام (١٩٥٩) لقب (شاعر الشعب في داغستان)، كما منح لقب (فنان داغستان القيم).

ويقول حمزاتوف: (كتبت ألف قصيدة شعر،وكل قصيدة كتبتها تعني الحب، فالحب يدفع الحياة في قلم الشاعر.. والإفصاح عن الحب بلا نهاية يفقد الحب والشعر معاً ما لهما من قيمة،فالشاعر عندما يتحدث عن الحب فهو يعني الحب للبيت،للناس الذين هم أحباء إلى روحه، للمرأة الوحيدة).





من مؤلفاته

ترجمت أعماله إلى عشرات اللغات الحية ومنها العربية ولقب بشاعر وفنان الشعب

تخطى بأشعاره حدود بلده الصغير ولغته المحدودة لينصت العالم لكلماته الصادقة المحبة للإنسانية



الرئيس الروسي فلاديمير بوتين يكرم رسول حمزاتوف

فمعنى الحب عند شاعرنا هو معنى شامل للحياة والناس، وهو وقف إنساني كامل وشامل للشاعر في نظرته إلى كل الأمور. إنه شاعر محب، وإنسان محب. وعندما سئل عن اتجاهه السياسي والحزب الذي ينتمي إليه أجاب: (إنني من حزب الشعر، أما نظامي الداخلي فإنه يتألف من كبار الشعراء، الذين سبقوني في روسيا أو في بلدي داغستان، أما انضباطي الحزبي: فقد اكتسبته من أبي الشاعر حمزاتوف ولا يمكن أن يطردني من حزب الشعر أحد إلا الشعب، أما برلماني: فهو قريتي الجبلية، وهناك في هذه القرية توضع قواعد سلوكي والقوانين التي أحب أن يكون عندي ولاء لها.

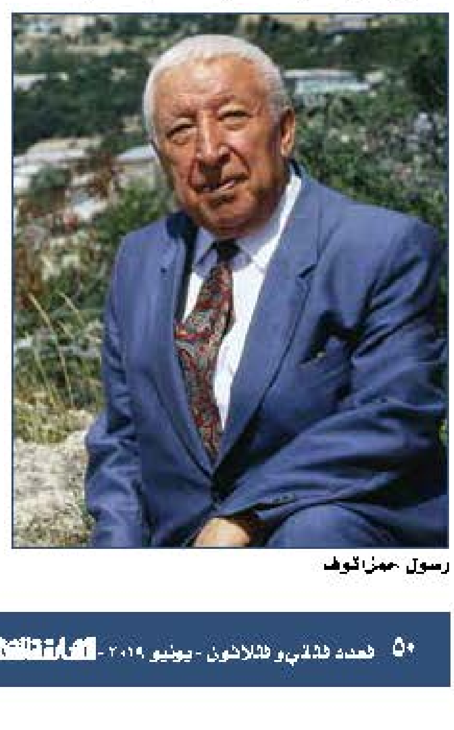
ومن كلماته الخالدة: (لا تكسر الباب.. افتحه بالمفتاح). يدعونا حمزاتوف إلى رفض العنف، ويخطئ الكثيرون الذي يتخذون العنف منهجاً في الحياة ويكسرون الأبواب كلما واجهتهم مشكلة ما، بينما الأبواب يمكن فتحها بالمفاتيح، ولا يجوز فتحها إلا بالمفاتيح، وإذا فقدنا المفاتيح فليس لنا أي حق في أن نكسر الأبواب، بل علينا أن نصنع مفاتيح جديدة.

وكان حمزاتوف يرفض قواعد النقاد، وقد شبه علاقته بالنقاد بعلاقة السائق بالشرطي، وهو يحاول الإفلات من هذه القوانين، فالولادة الفنية لدى حمزاتوف لها قانونها الخاص، والنقاد يمسكون بمساطر يحاولون أن يقيسوا بها القصائد، والقصائد تقلت كثيراً من هذه المساطر بما تفرضه من قواعد وقوانين. ورؤية حمزاتوف صائبة، فالجمال في الفن والحياة لا يمكن إخضاعه لقوانين نهائية وصارمة: لأن قوانين الجمال يجب أن تكون شديدة المرونة، حتى تستطيع أن تستوعب ما يخرج على هذه القوانين لأنه أجمل منها.

والنزعة الإنسانية طاغية في قصائد



داغستان



رسول حمزاتوف

حمزاتوف: فهو يدعو إلى الإخاء الإنساني على لسان بطله (أبو طالب) فيقول: (غبي البيت يقوم بالتشنيع على جيرانه، وغبي القرية يقوم بالتشنيع على القرى المجاورة، وغبي القومية يقوم بالتشنيع على البلدان الأخرى، والذي يتناول بالسوء لغة أخرى لا يمكن أن يحسب عندنا إنساناً). ويعتبر حمزاتوف الإخاء نوعاً من الذكاء، فالمحبة لا تصدر إلا عن ذكاء في العقل والقلب، أما الكراهية والتشنيع على الآخرين، فهي دائماً نتيجة للغباوة وثمرة له.

كان حمزاتوف مسانداً للقضايا العربية، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية، فيقول في قصيدة عن فلسطين: (ليل طويل/ يضنيه حزن موجع/ ولا فجر للحزن/ فأين أنت يا فلسطين؟/ ربيع حارق/ وشتاؤك حارق/ شهيق دائم/ فأين زفيرك يا فلسطين؟/ وردك يذبل/ ونبعك يجف/ والمغيب دموي/ فأين فجرك يا فلسطين؟)

وقد نصح حمزاتوف العرب بضرورة تحقيق الوحدة فيما بينهم، وتلافي الخلافات بينهم حتى تكون كلمتهم مسموعة فيقول: (أريد أن أشير أنه على العرب أن يتوحدوا لكي يستطيعوا جذب التأييد لهم ولقضيتهم العادلة. ولم يؤذ العرب أحد مثلما أوقعوا الإيذاء بأنفسهم بسبب خلافاتهم.. فكيف يمكن تأييد عائلة مختلفة ولا تجيد العيش المشترك بين أفرادها).

ظل حمزاتوف معتزاً وفخوراً بلغته القومية (الآفارية) وهي لغة لا يستخدمها أكثر من خمسمئة ألف من أهل داغستان، ومع ذلك فقد أحبها وكتب بها كل أشعاره وكتاباته النثرية البديعة الأخرى، فيقول عن هذه اللغة المحدودة الانتشار: (ليقل الآخرون إن لغة شعبنا فقيرة.. أما أنا: فأستطيع أن أقول بلغتي كل ما أريده.. ولست بحاجة إلى لغة أخرى كي أعبر عن أفكاري ومشاعري. قد تشفي بعضهم لغة أخرى، لكني لا أستطيع أن أغني إلا بها، وإذا كانت لغتي سوف تموت غداً، فإنني أحب أن أموت اليوم).

كان يكتب قصائده على أوراق مجلس السوفييت الأعلى الذي اختير عضواً فيه

ساند القضايا العربية وطالب العرب بالاتحاد لتكون كلمتهم مسموعة في العالم

عندما سئل عن اتجاهه السياسي قال إنني من حزب الشّعر الذي لا يقدر أحد على طردي منه

ثنائية الدهشة والكلل


أنيسة عبود

لا شك أن بعض الأعمال الروائية التي نقرؤها تهرب من الذاكرة دون أن تخلخل شيئاً في أعماقنا، أو تترك أثراً في نفوسنا، كما لو أننا مررنا بمحطة عابرة لا نتذكر اسمها ولا نحنّ للعودة إليها. غير أن هناك روايات تعمر طويلاً في البال، فيتربص الكاتب بنا ويسمح لشخوصه بالتسلل إلى مخيلتنا، فلا نستطيع الفكاك منها، فضلاً عن حضور الأمكنة والأزمنة وتحولات الحدث وحبكته وبنية الحكي التي يتقصدها في الرواية حتى تصبح جزءاً من مخزوننا الثقافي والمعرفي.

هذه الروايات المتميزة نصاً وأسلوباً هي التي نسميها (روايات عالمية) أو روايات خالدة، ولا بد من وجودها في مكتباتنا واقتنائها كما نقتني الأحجار الكريمة واللوحات النادرة، بحيث نستطيع العودة إلى قراءتها متى نشاء لأننا في كل قراءة لهذه الأعمال نكتشف أسئلة جديدة ودلالات وتأويلات لم نتداركها في قراءات سابقة.. وهذه التعددية في المعنى والصورة والأسلوب هي سرّ خلودها وجماليتها وبقائها مدهشة جذابة لا يمر عليها الزمن.. فالنص الإبداعي نص متحول مع الزمن، لا تتوقف دهشته عند حقبة أو جيل ما.. كما هي الحال مع (ألف ليلة وليلة)، و(هكذا تكلم زرادشت وفاوست) لجوته، و(الطاعون) لألبير كامو، و(زمن الأبدية).. وكما شعر امرئ القيس والمتنبي وأبي نواس.. والأمثلة لا تحصى.

لكن، ومن جهة أخرى.. يمكن للقراءة الثانية أو الثالثة ألا تعطي القارئ ما يرجوه من المتعة والدهشة والاكتشاف، بل قد تزيد من حيرته وحسرته لأن النص الروائي الذي أحبه، وحتى الشعري الذي كان يقدسه، قد أسقطته القراءة المتكررة فظهر على بساطته لأنه ليس (حمّال أوجه) كما يقال، وليس عميقاً بالقدر الذي يسمح بالغوص بحثاً عن درره ولآلئه، بل انكشف قاعه وبانت طحالبه التي كانت متوارية وراء الدهشة الأولى، ما أدى للصدمة.. وأعتقد أن عدم اكتشاف قيمة النص الحقيقية يعود بجزء أساسي إلى القراءات السريعة لبعض القراء والنقاد المنحازين لتيارات فكرية وسياسية وأحياناً إقليمية.. حيث تجيّر النصوص لأهواء وأيديولوجيات معينة، وكم سقطت روايات كانت شهيرة في وقت من الأوقات تحت غربال القيمة مع مرور الزمن الذي هو الأكفأ والأقدر على الفصل بين الغث والسمين.

التعددية في المعنى والصورة والأسلوب هي سر جمالية الروايات الخالدة

من الروايات التي أعدت قراءتها مؤخراً، رواية زوربا للكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكي، هذه الرواية المدهشة التي لا تشيخ أبداً ولا تسلمك مفاتيحها كلها فتغلق عليك أبواباً كثيرة، ما يدفعك لأن تكرر قراءتها حتى تفتح أبواب سرها وسحرها.

الرواية كتبت منذ عقود طويلة ربما في أربعينيات القرن الماضي. وهي تضجّ بالأديرة والنساء والشواطئ والسحر والعطر والرغبة والنباتات التي تنزرع في المخيلة مثل نبات (اللافندر) الذي نسميه الخزامى.

تعلق الرواية بنا كما يعلق العطر بثيابنا.. ولا ننتهي منها حتى نتمنى العودة إليها.. إذ لم يستطع الزمن ولا تحولات الكتابة وأساليبها ورؤاها، مع سقوط إمبراطوريات كثيرة، أن تأخذ منها لمعة الحداثة ونضارة اللحظة، لكأن الرواية كتبت بالأمس، على الرغم من ثورة المعلوماتية والإنترنت وتشابك الثقافات وبعد المسافات بين الكاتب وبيننا.

وإذ غصت: في عطرها وكرزها وموجها مسرعة إلى متعتها، إلا أنني توقفت فجأة وتنبهت إلى أشياء لم أكن قد أعرتها اهتماماً، أو غفلت عنها تحت وطأة سحرها وكثافة أسلوبها وما تحمله من قراءة عميقة للنفس البشرية المهزومة أمام الزمن، فقد لا حظت كمية السخرية اللاذعة من المرأة ومن أفكارها عبر اللغة الجارحة التي يخاطبها بها، ومن خلال استنباط أوصاف بذيئة ومفردات قاسية، وألفاظ نابية، يخرج علينا البطل بمقولة إن المرأة لا تريد أن تكون حرة، بينما الرجل هو الذي يصلح لكل الأدوار، فهو للعمل والبناء والفلسفة.. هو كالنهار للعمل. ومن الأمثلة اللافتة على تدني اللغة واشتغالها باختراع أوصاف جارحة كقوله: (إن أولئك السافلات، النساء، أنوفهن رطبة دوماً، كالكلبات، وهن يستروحن فوراً).

كما يستخدم كلمات بذيئة على لسان زوربا عشرات المرات.. فكم كان معذباً ومنتظراً ويائساً لأن هذه العدوانية تجاه المرأة لا تدل إلا على روح قلقة خائرة القوى تجاه عنفوان الرغبة والشوق للمرأة، مع ذلك يقول: (يا للمحتالات القذرات.. أفّ، الأحرى بهن أن تعلّق مشانقهن).. وكأنه يتمنى الموت للنساء اللواتي لسن طوعه، فتظهر بوضوح صورة عذابه وفجيعته أكثر من المرأة التي يحتقرها، لكن.. وعلى الرغم من عدوانية زوربا وحمله الثقيل من الغضب الجميل: فإنني لم أكره زوربا المسكين.. بل أشفق عليه وأتمنى أن يظل في عذابه ليتحفنا بفلسفته وموسيقاه على (سانتوره) الذي يتوحد معه في شخصية روائية مدهشة.. لا تشيخ ولا يمر عليها الملل أو الكلل.



مازال خير جليس

(خزانة الجاحظ)

مشروع ثقافي لعائلة المعايطة



جعفر العقيلي

في وسط البلد بالعاصمة الأردنية عمّان، وقريباً من مبنى البريد المركزي ومطعم هاشم الشعبي، تقف (خزانة الجاحظ) بلسانها الممتد على الرصيف، لتروي حكاية المكان الذي شهد تحولاتٍ وخطط توسعٍ غيرت في وجهه كثيراً، وبدلت ملامحه، بينما ظلت (الخزانة) الثابت الوحيد في الصورة.

وتعد الخزانة التي تتخذ من كشكٍ يشبه (الكرفان) مقراً لها، من أقدم مشاريع المكتبات المتنقلة في الأردن، بل ومنذ زمن الدولة العثمانية والانتدابين الفرنسي والبريطاني على المنطقة. وها هي اليوم الوجهة المفضلة للكتاب والمثقفين والقراء من الشرائح كافة، والذين يبحثون عن ضالتهم من المراجع والكتب ذائعة الصيت أو الأكثر مبيعاً أو النادرة، فيقدمها لهم أبناء سادنها (هشام المعايطة) الذي غيبه الموت عام (٢٠١٨)، بأسعار زهيدة.

هناك أكثر من رواية يتناقلها الأحفاد حول تأسيس المكتبة وتاريخها، منذ كانت خزانة حديدية مرتبطة بمشروع (صاع خليل الرحمن) زمن الخلافة العثمانية. وهو مشروع كان يعمل على استنساخ المخطوطات ونقلها للمشايخ لتعميم المعرفة، وتعليم الناشئة القرآن الكريم ولغتهم العربية. وقد تولاه الجد محمد مطلق المعايطة، وتالياً ابنه سلمان. وربما كانت البداية سنة (١٨٩٣)، من بلدة الكرك الواقعة جنوبي الأردن، قبل أن يتسع نشاط الخزانة ليشمل القدس والخليل ومدناً أخرى في فلسطين والأردن.

وعندما قامت الثورة العربية مطلع القرن العشرين، غادر خليل بن سلمان المعايطة مدينة الكرك وتنقل بين العراق وسوريا، قبل أن يستقر به المقام في القدس سنة (١٩٢١) متخذاً للخزانة الحديدية موقعاً قرب حائط البراق، ثم واصل عمله في

الوراقة إلى جانب طلب العلم، وجمع خلال ذلك الكثير من المخطوطات قبل أن يستشهد عام (١٩٤٧) في منطقة العيزرية، وفي تلك الأثناء تعرضت مكتبته للحرق على يد الصهاينة ولم يتبق منها إلا الكتب والمخطوطات التي حفظها في منزله بالقدس.

ويروى أن اسم (الجاحظ) أطلق على خليل، بالنظر إلى جحوظ عينيه، ولعلاقته مع الكتب التي تذكّر بحياة الجاحظ، وبذلك أصبح اسم المكتبة منذ ذلك الحين: (خزانة الجاحظ).

وكان من الطبيعي والمتوقع أن يستمر المشروع، بالنظر إلى أن مهنة الوراقة تندرج ضمن المهن العائلية، وقد تحقق ذلك على يد ممدوح هشام المعايطة (١٩٣٠-١٩٩٣) الذي ورث المهنة عن أبيه وأجداده، وعرف عنه اقتناء المخطوطات النادرة وكتابة الشعر. وكان ممدوح قد التحق بالجيش العربي، وأصيب بانفجار لغم أرضي في منطقة (قلنديا) أثناء الدفاع عن القدس عام (١٩٤٨)، ما تسبب في قطع قدمه، فعاد إلى الأردن، ثم سافر إلى بيروت لتلقي العلاج، وهناك تعرف إلى تقنيات الوراقين وطبيعة عمل دور النشر والمطابع، فاتجه تفكيره إلى استئناف مشروع العائلة في عمّان، وكان له ذلك بدءاً من عام (١٩٦٧).

ولأنها جزء من المكان، فقد مرت المكتبة بتحولات عدة على وقع التطورات العمرانية في المنطقة المحيطة بها، وهو ما عرضها للتهجير القسري والتنقل من مكان لآخر، وفتح فروع لها ثم إغلاقها، وعندما تعرضت للجرف والإزالة بسبب قرار من السلطات البلدية في أواسط السبعينيات، التف ثلة من المسؤولين والمثقفين الذين واكبوا مسيرتها حولها، وهبوا لنجدتها، إلى أن عادت المكتبة إلى المشهد سنة (١٩٨٢)، متخذةً مقراً لها بالقرب



الملك يقدم واجب العزاء بوفاة هشام المعايطة صاحب مكتبة خزانة الجاحظ

المدرج الروماني وبمحاذاة سبيل الحوريات (موضع التقاء العشاق حول جدول الماء زمن الإمبراطورية الرومانية)، وهناك أصبح الكتّاب والمثقفون والقرّاء يلتقون في المساحة المجاورة لها ليقرؤوا ما يختارونه من كتب بالمجان ثم يعيدوها إلى رفوفها.

وعلى غرار ما يحدث في المشاريع العائلية، يدير المكتبة اليوم أبناء هشام المعايطة وأشقاؤه محمد وحمزة وبقية أحفاد خليل المعايطة، الذين يتناوبون على العمل فيها، مقدمين خدمات فريدة تكاد تنقرض، منها إعارة الكتب للقراء الذين لا يمكنهم شراء الكتب لسبب أو لآخر، مقابل مبلغ رمزي يجعل من الحصول على المعرفة أمراً ممكناً من دون إرهاق لجيب القارئ.

ومن مآثر هذه المكتبة التي نقلت قبل (١٢) سنة إلى مقرها الجديد في وسط البلد (شارع الملك فيصل بالقرب من مبنى البريد المركزي) معتمدةً على نظام (الخزانة

تعرضت للتهجير عدة مرات حتى استقر بها المقام وسط العاصمة الأردنية عمان

تحتوي العديد من الكتب والمخطوطات النادرة وتوفر المراجع للباحثين وطلبة العلم والأدب





الحائطية) و(البسطة المجاورة)، أن القائمين عليها زودوا عدداً من الجامعات بنوادر الكتب والمخطوطات القديمة، وأن بإمكان المهتمين الاطلاع على طبعات الكتب المدرسية، التي صدرت في فلسطين والأردن، منذ ثلاثينيات القرن العشرين، بل إن بعض هذه الكتب يعود تاريخ طباعتها إلى العهد العثماني.

وتتيح المكتبة بيع الكتاب وتداوله وتبادله وحتى استعارته، فضلاً عن شراء الكتاب المستعمل. وهي تزخر بكتب الأدب والثقافة والعقيدة والسياسة والطب والرياضيات والفلك وأدب الأطفال، إلى جانب مخطوطات يصل عمرها إلى ثلاثة قرون، وكتب نادرة بعضها من أيام الانتدابين البريطاني والفرنسي على المنطقة العربية، وكتب طبعت في مطبعة (بولاق) الأميرية في عهد نابليون.

ومن بين المصنفات التي تضمها الخزانة، أطلس العالم الذي طبع في لندن عام (١٩٤٨)، وهو متاح فقط للدارسين والباحثين وليس معروضاً للبيع. وهناك أيضاً نسخ متنوعة من كتب إنجليزية قديمة ونادرة، ومجموعة معتبرة من المخطوطات العثمانية، ومن بينها معجم مكون من (٤) مجلدات تعود طباعته إلى سنة (١٨٨٨)، هذا إلى جانب طبعة حجرية نادرة أهداها نابليون للمكتبة المصرية، وطبعة قديمة تتناول العصر العباسي في كتاب للإتليدي بعنوان (إعلام الناس بما حدث للبرامكة مع بني العباس).

كما يشاهد الزائر على رفوف المكتبة، الأعداد الأولى للمجلات العربية الشهيرة، والتي مثلت منابر معرفية في زمنها، على غرار مجلة (النفائس العصرية) المطبوعة بالقدس سنة (١٩١٠).

ويتم توفير الكتب للباحثين وطلبة العلم من خلال نظام إعارة ميسّر، ومن خلال استبدال الكتب. وإضافة إلى أن هذه المكتبة رفعت عبارة (خير جليس) شعاراً منذ تأسيسها، فإن الزائر يشاهد على جدرانها عبارات على غرار (الاستعارة للاستنارة)، و(اقرأ واستبدل ما قرأت)، و(استعر كتابك من عندي)، و(كتابي كتابك). وهي تلخص المبادرات التي تتبناها المكتبة لتحفيز الجمهور على القراءة.

كان هشام المعايطة الذي توفي عام (٢٠١٨)، ذا (كاريزما)؛ يترك شعره على سجيته، ويضع لفافة فوق رأسه كأنما هو قادم من العصور القديمة، منتمياً بذلك إلى شريحة الأبطال الشعبيين، الذين نرسم لهم صوراً في المخيلة أثناء طفولتنا. ولم يكن يخفي سعادته بما حققه من رصيد معنوي بعلاقاته مع الكتاب والقارئ على السواء، مستشهداً بالألقاب التي يُنادى بها، بدءاً من (الجاحظ) الذي أطلق على والده وانتقل إليه، وليس انتهاءً بـ(حارس عمّان)، لأن المكتبة لا تغلق أبوابها وتواصل استقبال القراء على مدار (٢٤) ساعة في اليوم.

وها هم أبناؤه يحملون الرسالة، ويواصلون تقديم خدمة إعارة الكتب للقراء، الذين أصبح معظمهم أصدقاء شخصيين لأسرة المكتبة، حرصاً على نشر الوعي بين الناس، وتفهماً للأوضاع الاقتصادية التي يضطر المرء معها إلى اعتبار اقتناء الكتاب رفاهيةً أو من الكماليات. بل إن بإمكان أي شخص أن يستعير الكتاب مدة شهر مقابل دينار واحد فقط (ما يعادل ٥ دراهم إماراتية).

يشار إلى أن مخزن المكتبة تعرض إلى حريق في مطلع عام (٢٠١٨) تسببت به قطة آواها صاحب المكتبة من البرد والمطر، والتهم حوالي (١٠) آلاف من الكتب، إضافة إلى مئتين من الكتب الحجرية التي طبعت في (بولاق) الأميرية في عهد نابليون، ومطبعة باب مصطفى الباب الحلبي، والمطابع الكاثوليكية في بيروت، والمطبعة الحيدرية في باكستان، والمطابع الملكية العراقية. لكن هذا لم يحل دون استمرار خزانة الجاحظ في نشاطها انحيازاً لـ(خير جليس).



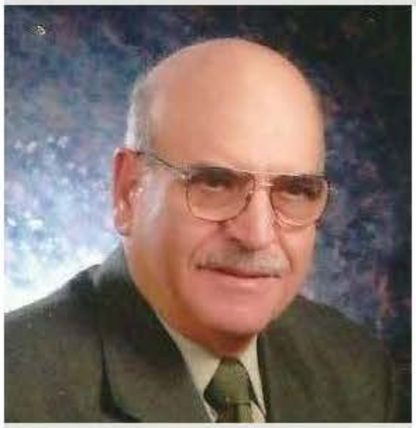
خزانة الجاحظ

من أشهر مكتبات الرصيف على المستوى العربي بدأت عام (١٨٩٣) واستمرت بالأبناء والأحفاد إلى يومنا هذا

تقدم خدمات فريدة تكاد تنقرض من بيع وإعارة واستبدال الكتب للقراء بأسعار رمزية

المكانة الشخصية

قيمة لا نكتسبها إلا بالثقافة



عبدالعزيز الخضراء

هل تشعر بأن لك مركزاً واضحاً، وسط الزحام المهني والتنافس العالمي الذي نعيشه؟ هل تشعر بأن جو عملك يشعرك بالتقبل والراحة النفسية، التي تجعلك تقضي ساعات طويلة، وأنت مستمتع بما تفعل ولا تشعر بمرور الوقت؟ أم أنك تنتظر انتهاء ساعات عملك وتغادر جوّه الممل، والذي تشعر بأنك تضيّع وقتك فيه دون فائدة؟!

بيئة العمل المريحة والدافئة، هي التي تدفع الفرد للتفاني والإخلاص في عمله، ما ينعكس إيجابياً على إنتاجيته، حتى لو تعرض لضغوطات مختلفة. إن أكبر المشاكل التي يعانيها الموظفون في المهن المختلفة حول العالم هي (الرضا الوظيفي). وقد يتبع الكثيرون مبدأ (امشِ مع التيار).. لأن التيار سيوصلك كغيرك! ولكن أين يأتي التميز إن مشينا جميعنا مع التيار؟ وقد يقود التيار إلى هاوية، فهل يصح أن نمشي معه حينها؟! إن تحقيق التميز في أي وظيفة أو مجال مهني، يتطلب من الشخص الكثير من المهارات الشخصية، إضافة إلى المهارات الفنية والمعلوماتية. فحتى تكون مميزاً في عملك، يجب أن تمتلك من الذكاء والثقة والجرأة والمهارات الاجتماعية، ما يؤهلك للظفر بمكانة مميزة عن غيرك، والمحافظة على هذه المكانة!

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل الرضا الوظيفي، هو العامل الرئيسي في بناء مكانة مهنية شخصية، نتميز بها مهما كانت المهنة التي نعمل بها؟ أم أن هناك عوامل أخرى يجب أن يحققها الفرد، حتى يحصل على الرضا الوظيفي وبالتالي يحقق المكانة التي يحلم بها؟!

تحقيق التميز يتطلب منا تعلم الكثير من المهارات الشخصية والفنية والمعلوماتية

إن أهم المهارات التي يجب أن نتعرف إليها وندرب أنفسنا مع الوقت حتى نتقنها، ونستمتع بالمكانة المميزة التي نحلم بها في عملنا تتمثل في أن نعلم كيف نكوّن شخصية مسؤولة: فهناك حقيقة يجب أن نتعلمها منذ الصغر يغفل الكثيرون عنها وهي (أن العالم لا يدور حولك، إنما أنت جزء صغير من شيء كبير). تفهّم احتياجات المجموعة الكبيرة التي تنتمي لها بالدرجة التي تطلب من هذه المجموعة أن تتفهم احتياجاتك، وهنا تأتي قدرتك على تقديم ما فيه فائدة الآخرين من خلال موقعك مهما كان بسيطاً، وتذكر أن عملك عبادة، وليكن فيه خير لك ولغيرك، ابتعد عن النظرة الأنانية والسلبية للأمور.

كذلك أن تتعلّم كيف نعمل بانسجام مع الآخرين، فنحن نقابل في العمل مختلف الشخصيات والعقليات والنفسيات، ونحاول فهم هذه النفسيات حتى نتعامل معهم بفعالية، ونتعلّم تبادل الأدوار، نتكلم ونستمع، نتفاعل مع النشاطات الاجتماعية داخل المؤسسة لأن ذلك يُحسّن التواصل ويكسر الجمود ويخلق المودة ويوثق العلاقات. أيضاً علينا احترام الجميع وأن نعرف حدودنا داخل نطاق العمل، ونتجنب السخرية والثرثرة، ونحسن معاملة الناس بالتي هي أحسن، ولا نكون متعجرفين. هناك من سننسجم معه وآخر سنتضايق منه، ليس بالضرورة أن نحب كل الناس أو أن يحبنا كل الناس، إنما يجب علينا أن نتعلم كيف نتعامل مع كل الناس ونعمل معهم. أيضاً أن نعلم ما يدور حولنا وننتبه لديناميكية الأمور والعلاقات، ونراقب كيف يتصرف الناس بطرق مختلفة في المواقف المختلفة، وندرك الطرق التي نُطور بها من أنفسنا وتعاملنا مع من حولنا، ونطور قدرتنا على الكلام مع كل الناس، ونحسّن علاقتنا مع أصحاب الخبرة والرؤية الإيجابية، فذلك يكسبنا الخبرة ويعزز مواقفنا.

وقبل عن ذلك علينا أن نعرف أنفسنا والعمل الذي نستمتع بالقيام به ونجد أنفسنا فيه، فكلما أحببنا عملنا واستمتعنا بما نفعل، سوف نبرع ونقدم أفضل ما لدينا. قد يصعب على بعضهم تحديد العمل الذي يمتّعهم ويظهر أفضل مواهبهم، وهنا ننصح بعدم التوقف عن التجربة وطلب الفرص للتعلم، ونحاول أن نتعلم أي شيء، ونجرّب بأنفسنا، نتعلم من كل ما يطرح أمامنا، لأننا سنستفيد منه في المستقبل، ولا نخجل من السؤال وطلب النصيحة، ولا ننتظر أن يمنحنا أحد شيئاً، نسعى لنحصل عليه بالجدّ والتعلم والحماس! فكل شيء جديد نتعلمه سنكتشف به شيئاً جديداً.

علينا أن نتذكر أن العالم يتسع للجميع وأن المعدن الأصيل لا يخبو نوره بسرعة ونحرص على أن نقدم أفضل ما عندنا أمام المديرين والزملاء على حد سواء، ونقوم بعملنا على أكمل وجه، ولا ننتظر الشكر أو نخاف من العقاب، ونعلم أن الشخصيات المتذبذبة والوصولية قد تسرق الأضواء لبعض الوقت، ولكنها سرعان ما تخبو، ليتسلط الضوء على العمل الجيد!

كما يجب أن نبدأ السلم من الدرجة الأولى، ونتعلم الأساسيات دون أن نبخل بالوقت ونستمتع بكل درجة نتغلب عليها. إن صفتي الصبر والتحمل باتتا من السمات المفقودة في بيئة العمل. فلنحاول أن نطور من قدراتنا شيئاً فشيئاً، بدلاً من أن نقفز من فقاعة كبيرة إلى أخرى، لنجد أنفسنا وقد أضعنا السنين في الركض وراء السراب.



اعتدال عثمان

(ثلاثية المماليك) للكاتبة ريم بسيوني

رواية الحفيدة المستمدة من روايات الأجداد

تكتب ريم بسيوني، رواية تاريخية بوعي معرفي، وهندسي، وبحس بنائي أشبه ما يكون بتخطيط المدن الأثرية القديمة، وبتشييد العمائر ذات الطراز المعماري الفريد، مثل مسجد السلطان حسن الذي بني في عهد السلطان المملوكي الناصر حسن بن قلاوون (١٣٥٦ – ١٣٦٣) ويوصف بأنه درة العمارة الإسلامية في الشرق كله، والذي يصبح علامة نصية محورية في الرواية تدور حوله، وترتبط به الأحداث السابقة واللاحقة على بنائه. فالأثر المعماري هنا ليس مجرد حجارة صماء، وإن تكن بديعة التكوين، تحمل دلالة دينية سامية، بل كثيراً ما كان التاريخ لسان حال هذه الآثار، المعبر عن رحلة الإنسان، وظله على الأرض الذي ينعكس في الرواية على عصر المماليك.

تختار الكاتبة شكلاً بنائياً مركباً للعمل الروائي الضخم (٧٠٠ صفحة) فهناك الرواية الإطار التي تبدأ في زمننا الحالي، وهناك الحكايات الثلاث التي تشكل المتن الروائي. توظف الكاتبة الرواية الإطار كحيلة سردية تمكن الراوية الأساسية المعاصرة من استعادة محتوى أوراق جدها، العالم الأثري الذي اكتشف – مع أستاذه – اسم مشيد العمائر، وكان مجهولاً إلى وقت قريب، وهو محمد بن بيليك المحسني، مصمم عمارة مسجد السلطان حسن وبانيه.

والجد أيضاً هو الباحث المدقق الشغوف بتسجيل تاريخ تلك الحقبة، وتشعب أحداثها، وتشابكها، وتعدد شخوص المشاركين فيها، ليس بوصفها وقائع تاريخية تعتمد على الوثائق التي تعطي الحدث مصداقيته فحسب، بل إنه شغوف أيضاً بالحضور الإنساني، واقتناص إيقاع الحياة الحافل بالعلاقات بين البشر، كما هو حافل أيضاً بوقائع الحروب، وتحول الولاءات تبعاً لصراعات السلطة والثروة والنفوذ من جانب من يملكون ويحكمون، مقابل المظالم والمآسي التي تعاقبت على أهل البلاد. كذلك تربط الرواية الإطار أرجاء النص من خلال حضور الصوت السردي لراويتها الأساسية في مطلع كلٍ من الحكايات الثلاث، كما تربط مفاصله الزمنية الممتدة من عام (١٣٠٩ إلى ١٥٢٢)، عقب الغزو العثماني لمصر عام (١٥١٧)، وكذلك المكان الذي يتراوح بين القاهرة ومدينة قوص.

رواية الحفيدة المستمدة من رواية الجد الباحث الأثري، والتي تستكملها بشغف وغواية البحث والاستقصاء الموروثة، والنابعة من الذات في آن، تتكون من ثلاث حكايات كما ذكرت، أو في الحقيقة ثلاث روايات، منفصلة ومتصلة، يحمل كل منها عنواناً عاماً تندرج تحته أبواب وفصول فرعية ومتشعبة، فكأننا نجوس معها في كل حكاية أرجاء مدينة أثرية أشبه بمتاهة، يتداخل فيها التاريخي والمتخيل، مدينة ذات أحياء وبيوت وأسواق وطرقات تفضي لبعضها بعضاً، وتستقل عن بعضها بخصوصيات الأحداث التاريخية، لكنها تتصل أيضاً بوشائج حيوات عاشت في بر مصر من المماليك المجلوبين من شتى بقاع الأرض، وسلالتهم المعروفة في كتب التاريخ بـ (أولاد الناس)، وهي السلالة التي ولدت في مصر، وعاشت بين أهل البلاد، وذابت خصائصهم الوراثية الأولى تحت شمس سمائها وامتزجت بترابها، وأصبحوا – وفقاً لهذه الرؤية – جزءاً لا يتجزأ من نسيج الحياة المصرية خلال هذه الحقبة الممتدة.

تعتمد الرواية إذاً، مرجعيتين متضافرتين هما مرجعية متصلة بالحدث التاريخي، ومرجعية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي الذي يقدم من خلال وجهات نظر مختلفة ومتنوعة تتراوح بين المماليك أنفسهم، وسلالتهم من (أولاد الناس)، وأهل البلاد الذين تتوزع أصواتهم السردية بين الأعيان، وهم كبار التجار من أهل البلاد، ورجال الدين من المشايخ والقضاة، وصولاً إلى عموم الناس أو ما يطلق عليهم العوام. وتستطيع الكاتبة الموازنة بين وجهات النظر المتباينة على امتداد السرد في معظم الأحيان، عدا الانحياز المضمر إلى (أولاد الناس)، يبدو من عتبة النص الأولى، الممثلة في عنوان الرواية، وما يحمله من إشارة دالة على الرؤية المركزية في الرواية.

لا تنكر هذه الرؤية وحشية حكم المماليك، واستبدادهم، وتآمرهم، واستغراقهم في صراعات القوة طلباً للنفوذ

والثروة على حساب أهل البلاد الذين عانوا الظلم والاستغلال والتهميش، سواء طوال حكم المماليك أو بعد الغزو العثماني، وذلك على أساس أن وجودهم على رأس الحكم يضمن الدفاع عن البلاد ضد الصليبيين والمغول، لكنها لا تغفل أيضاً التحول الدراماتيكي في نفوس المصريين نتيجة إحساسهم بالخطر العثماني، وانحيازهم إلى طومان باي، الأمير المملوكي الذي تصدى لهذا الخطر بمساندة شعبية قوية، جعلت مصر كتلة واحدة ضد الغازي، لكنه هُزِم بسبب خيانة مملوك آخر، هو خاير بك الذي أطلق عليه المصريون خاين بك، وهي الخيانة التي تخلق تجاوباً بين النص الحاضر في الرواية، والنصوص الغائبة، بما يستدعي خيانة أخرى، كانت سبباً لاحقاً في هزيمة عرابي، واحتلال الإنجليز لمصر عام (١٨٨٢).

وإذا كانت الرواية ترتبط بالتاريخ، فإنها تعيد قراءته لتكشف عما لم يذكره هذا التاريخ نفسه في كتب المؤرخين، وتلجأ إلى استنطاق كبارهم مثل المقريزي، وابن خلدون، وابن إياس كشخصيات روائية مشاركة في الحدث، ومعقبة عليه. كذلك يتجلى الجانب التخييلي في كشف أبعاد الذات الإنسانية لدى الشخصيات الروائية المتعددة التي تجيد الكاتبة رسم دراما حياتها، وصراعها مع واقعها المتقلب بين الحرب والحب وصراع القوة وقسوة المصائر.

وعلى خلفية الأحداث التاريخية، وما يتماس بها من مفاهيم وبنى اجتماعية وسياسية وثقافية كانت سائدة في تلك الفترة، تبرز في الحكاية الأولى قصة زينب المصرية، والأمير المملوكي محمد الذي يتبين القارئ لاحقاً أنه والد مشيد مسجد السلطان حسن. كما تنسج الحكاية الثانية قصة الشيخ عمرو – قاضي قوص – وضَيْفَة، الفتاة المنسوب إليها السحر والتعامل مع الجن. وفي الحكاية الثالثة تتجسد قصة حب الأمير المملوكي سلار الذي تخفّى كواحد من عامة المصريين لكي يشارك في صد الغزو العثماني، وهند ابنة المؤرخ الشهير ابن إياس، وهو أيضا من (أولاد الناس).

تبني الكاتبة شخصياتها الروائية، على أساس الصراع الدرامي داخل الذوات المروي عنها بين نوازع متعارضة، مثل تكوين المقاتل لدى الأمير محمد في الحكاية الأولى الذي لا يعرف إلا لغة السيف، لكنه مؤرق أيضاً بالحق والواجب، أو القاضي عمرو، في الحكاية الثانية، الممزق بين العدل والتقوى من جانب، والهوى الذي امتلك عليه نفسه من جانب آخر، أو سلار، المتخفي في الحكاية الثالثة الذي يجاهد نفسه كأمير مملوكي من الطبقة العليا الحاكمة، فيما يجاهد غزو البلاد التي انتمى إلى أرضها.

أما الشخصيات النسائية في الرواية، فتتميز كلها بقوة الإرادة والعزيمة التي لا تقهر، فهن صاحبات منطق وحجة، لا يوقفهن شيء عن تحقيق مرادهن، وهن كذلك يقعن في صراع مع أنفسهن، بين الكراهية والنفور من الاستتباع والسبي كجاريات في قصور المماليك، خصوصاً زينب وهند، لكنهما تتحولان إلى حالة عشق آسر لزوجيهما المملوكين، تجتاح منهما الحواس والعقل والروح. أما ضيفة فصراعها من نوع آخر، فهي التي بادرت بعشق الشيخ القاضي، وذهبت إليه في محبسه متخفية دون أن يعرفها، وكأنه التقى بها في حلم، لتعاني بعد ذلك، إلى أن طهرها الحب من جديد.

وفي غمرة الحماس لهذه النماذج النسائية النابضة بالقوة، وحب الحياة قد يلمح القارئ أن وعي بعضهن يفوق تكوينهن بحكم البيئة الاجتماعية، وصغر السن، وقلة الخبرة الحياتية مثل ضيفة التي كانت في مطلع الصبا، لكن (عيناها تريان ألواناً كثيرة ممتزجة بقسوة رسام مبدع لا يأبه بكسر كل القواعد). كذلك بائعة الملح في الحكاية الثانية التي تمتلك حكمة، وبصيرة، وفهماً للطبيعة البشرية فوق المعتاد في بيئة ريفية بسيطة مثل مدينة قوص.

يتسم إيقاع السرد في الرواية بالنفس الطويل، والتداخل بين وشائج تربط التاريخي بالروائي، عدا الحكاية الثالثة التي تتسم بإيقاعاتها السريعة المناسبة لإيقاع الأحداث إثر الغزو العثماني، وتتمثل في شهادات، أشبه بلوحات قلمية قصيرة متتابعة، ترويها ثلاثة شخوص روائية بضمير المتكلم، وتقدمها لابن إياس كي يسجلها في كتابه الشهير (بدائع الزهور في وقائع الدهور).

اللغة في الرواية راقية ورائقة، وكثيراً ما تقترب من لغة الشعر، كما تنقل بحساسية تعدد الخطابات الجامعة بين الديني، والتاريخي، والفلسفي، والاجتماعي، والحكمة المتقطرة من التجربة الإنسانية في كل زمان ومكان.

مسجد السلطان حسن في الرواية ليس مجرد حجارة بديعة التكوين بل علامة نصية تدور حوله الأحداث

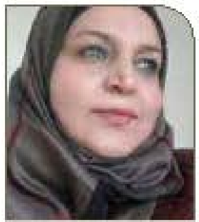
اعتمدت الروائية شكلاً مركباً لعملها من خلال بداية في زمننا الحالي فوجدها الباحث في تاريخ تلك الحقبة الزمنية في عصر المماليك

الرواية ترتبط بالتاريخ إلا أنها تعيد قراءته لتكشف عما سُكت عنه في كتب المؤرخين

امرأة من حبر الواقع

سنية صالح.. شاعرة الظل

عندما سئلت سنية صالح عن طموحها الشعري بعد فوزها بجائزة صحيفة النهار (١٩٦١) عن قصيدتها الفائزة قالت: (ليس لدي أي طموح من أي نوع كان، فقط أسترخي وأترك زحام العالم يتدافعني كشيء صغير جداً لا وجود له، إنما أحتفظ لنفسي بحرية الحلم والثرثرة).



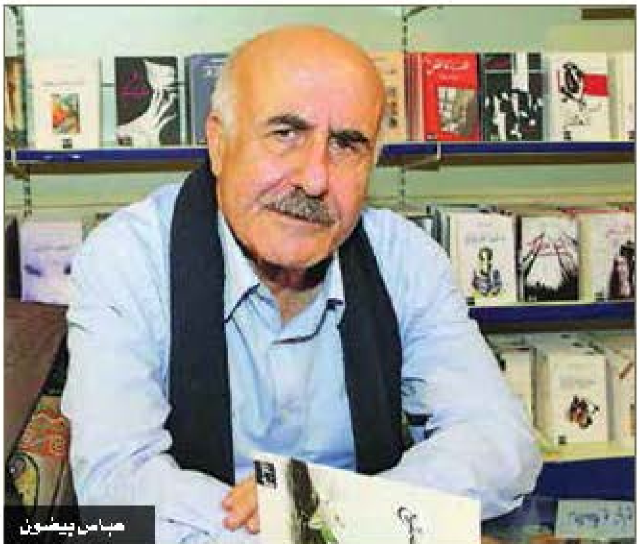
عواطف الجاروف



هكذا بدأ مشروع سنية صالح الشعري من الحلم والثرثرة وهوامش الدفاتر المدرسية، بعفوية وبلا تحضير، فهي الطفلة التي (ولدت لأبوين عائدين من دفن ابنهما الذكر الوحيد) كما تقول في مذكراتها، معنونة حياتها بفقدٍ كبير وأسى متجذر، حيث لم تكن كتابةُ القصائد فيها عملاً واعياً مبرمجاً ومخططاً له، إنما هي الحالة الشعورية التي تطورت بلا تفسير وبصمتٍ، لتتفتح الشاعرة التي جاءت قصيدتها الأولى قصيدة يتيمة لا شبه لها، كما قال عنها الشاعر عباس بيضون بعد خمسة وعشرين عاماً، إذ لم تندرج تحت مدرسة، ولم تتبع لتيار شعري، ولم تكن المفردة الشعرية فيها ساذجة، أو ناقصة الدلالة، أو متعثرة كحال الشعراء في بداياتهم، وكأننا نستطيع القول إنها بدأت من الوعي التام بوظيفة المفردة ومدلولاتها اللغوية، فكما للصمت أجنحة، كانت للريح أهداب السكارى، والشعر بدوره هو حيث تولد الظلمة بارتياح كما تقول: (أطفئوا الشموع لتولد الظلمة بارتياح)، هذه الظلمة المرهونة بـ(الانتظار لمن يأتي ويضيء جدران الروح) وهي بذلك تؤسس لخطابها الشعري بلا تعقيد، وإن كانت قد رأت سنية لاحقاً، كما أوردت في مقدمة كتابها (ذكر الورد ١٩٨٨)، أن وجود العنصر المحير في الشعر، يلزم قارئاً ذكياً حاملاً للشاعرية بالفطرة، وهو ما سيساعده على جذب شيء من اللاوعي الفردي ليضعه في مدار الوعي الإنساني، وهي بذلك تُغني القصيدةُ القارئَ، القصيدة، التي تأتي متوافقة مع لحظة الطاقة التخيلية، أو كما تسميها سنية (لحظة الانفجار الداخلي).

ومسيرة سنية صالح من الشعر إلى الحب إلى أمومة اللغة، توضح أن ثمة ظلماً تاريخياً وقع في سيرة سنية صالح بعد أن عرفتها الأوساط الثقافية العربية بـ(زوجة محمد الماغوط) برغم إبداعاتها الفارقة، وحساسيتها الدقيقة في التقاطاتها


محمد الماغوط


عباس بيضون

الشعرية، وتفوق مفردتها في ظرف زمني كانت فيه الهوية الشعرية مبحثاً لكل شعراء ذلك الوقت، وكما كانت سنية السقف الذي حاول هدهدة رعونة الماغوط الذي كان فصل الحب الذي تمنته أنهاراً متوحشة، فهل من أجل الحب غابت في ضوئه، وتماهت في نداءاته؟!

ففي ديوانها الأول (١٩٦٤) كان الزمان ضيقاً، وأضيق منه جسد المحبين، غلبت فيه مفردات الشكوى والبكاء والحزن والندم والصمت، كيف لا و(الشعر موجٌ من البحر/ وموجٌ من الدم). وكما ذكرت سنية لاحقاً، فإنها تؤكدُ جملتها الشعرية هذه بقولها: (الشعر مفترسٌ كبير، والشاعر ربان مغامر يرسم خريطة الأمواج).

أما في ديوانها الثاني (حبر الإعدام ١٩٧٠)، فنلاحظ الوثبة الشعرية والطموحات العالية نحو حدود أكثر اتساعاً، فهنا سنية تبدأ بقصيدة (الدماء الدافئة) بعبارة: (حط الربيع في قلبي/ وعلى الأشجار بنى أعشاشه الدافئة/ مثل الدماء الطرية/ لا أعرف متى حصل ذلك كله/ ما أعرفه/ أن الشتاء تدفأ بجسدي)، فهي تعلن خروجها إلى العالم والعشاق والطبيعة والأشجار، إلى الأطفال واليتم والفواجع والمذابح، إلى الموت والحرب والوطن والحب، إذ تقول: (ماذا تفعل في الحرب؟!/ أهرب/ أغني مثل غراب/ أمرض/ ربما أموت/ وأنت؟!/ التصق أكثر وأكثر بمن أحب).

ونحن نرصد في نتاج سنية صالح التطور الشعري، نتذكر موقفها حياله، وقد عبرتْ عن ذلك بقولها: (التطور الشعري نضال لتحرير الإنسان أولاً)، فهي لم تفصل بين الشعرية والدفاع عن الأحلام، كما عولت على الاحتكاك والتصادم لإشعال الرؤى الشعرية عبر التضاد والاستسلام للحمى الشعرية كما وصفتها.

وقد جاء ديوانها الثالث بعنوان (قصائد ١٩٨٠)، والذي سطرت إهداءه بعبارة: (إلى أختي خالدة، إلى ابنتيّ سلافة وشام، ثلاث نجوم تضيء لي العالم). بدأت سنية تعمّرُ الشعر بالأمومة، وراحتْ تزخر قصائدها بحسٍّ جديد، فالصغار هم الغاية وهم الذين من أجلهم تخاطب سنية النهر: (مالك صامتٌ أيها النهر/ ارفع عقيرتك في الغناء ليطرب صغاري/ وطاردْ عربات اللصوص ليهدأ روعهم). كما نلحظ ظهور مفردات جديدة (الثورة- الثوار- السجون- رماد الحضارات- الانفجارات- الهزائم- الوثائق السرية- العبيد- الكلاب- المواخير.. إلخ). حتى نكاد نقبض على ذاك الزمن الحرج الذي وافق

ديوانها الأخير عبر عن حالتها المرضية العصيبة فوجهت خطابها لابنتيها ووالدتها


الشاعرة سنية صالح مع ابنتيها شام وسلافة

كتابة (قصائد) وما رافقه من إحباط وهزائم أخرى، إذ تقول سنية في إحدى قصائد الديوان: (ها هو القلب ينفجر/ والوحش يتمادى في أحضان الوطن/ والوطن مكسور ومطوي تحت الأجنحة العاتية/ وطني أسير خلف كمامات الإرهاب/ عُكِّرَ كنهر تخوضه الجياد).

ويحفل ديوان (ذكر الورد ١٩٨٨) على سيميائية العناوين والمفردات وهو، آخر نتاجات الشاعرة وقد نشر بعد وفاة الشاعرة وهو عبارة عن قصائد كتبتها الشاعرة جميعها أثناء تلقيها العلاج من مرض السرطان، وقد وجهت إهداءها إلى الأبواب الموصدة، كدليل على الجهات والهيئات الثقافية التي لم تتجاوب مع الشاعرة أثناء طلب المساعدة للعلاج، كما ضمنت سنية في مقدمة (ذكر الورد) رؤاها كشاعرة حول الإبداع والشعرية والقصيدة وجسد الشاعر بمفهوميه المادي والمعنوي، وعن الثقافة كجسر يصل بين الأفكار، فنجد أن العنوان يحمل الكثير من المعاني ممكنة التأويل وفقاً لمفردتيه (ذكر) و(الورد)، فما الذي أرادت إخباره الشاعرة عبر هذا العنوان؟

في كل الأحوال فقد غلبت مفرداتٌ من طبيعة أخرى على قصائد (ذكر الورد) تتماهى مع وقت عصيب كانت تمر به الشاعرة تحت العلاج الكيميائي والإشعاعي، فنقرأ: (الزرنيخ، المسلخ، الحرمان، الضمادات، العقاقير، العنفات، القبر، هندسة الجوع، الكيمياء، البوتاسيوم، السرطان، الجريمة...). كما حضرت مفردة (الجسد) في (ذكر الورد) في مواقع كثيرة، والجسد هنا مسرح الألم، المحاصر بالأشباح حيث المرض العضال يذيب ملح حماسته، فتخاطب في قصيدة (تخرجين من أسوار الجسد) ابنتيها: (يا ابنتي/ كنتُ وحيدةً فتجزأت/ وبقيت أتجزأ/ حتى خلقتُ شعباً أتت أسطورته). وبين شكواها من الألم والأشباح والهذيان نتيجة للظرف الصحي المر، نجدها تستنطق حنينها لأمها فاطمة ابنة الشيخ، ففي قصيدة ثقوب الليل تقول: (وَعداً يا أمي/ أن أسوق دمي ليسفك وحيداً في العراء مثلك). ثم في قصيدة أخرى تصف نفسها بامرأة من طباشير فتقول: (امرأة من الطباشير/ تعانق عشاقاً من الرمال).

وحيث جاءت سلافة وشام، من زواج كان يشهد الكثير من الفوضى والاضطراب المشابه لشخوصه وفترته الزمنية، والكثير من عدم التكافؤ في العطاء والأخذ، لتسيطرا على عوالم سنية صالح في الحياة والشعر، كانت الأمومة فعل وجود وثأراً بالعالم، وكانت سلافة وشام بطلتيها الأسطوريتين، إذ تقول في قصيدة (مليون امرأة هي أمك):

(شدي جذعك إلى جذعي/ أدخلي عظامك في نفق عظامي/ ثم اسحبي ما تبقى من جسدك واعبري/ ستكون أمامك ممرات طويلة ضيقة/ والحقيقة تكمن في أشدها ضيقاً/ حاذري أن تنسي/ أنك ذاهبة لتصرخي/ لا لتنحني).

إذاً هي سنية صالح، الشاعرة التي وصفها الكثيرون بشاعرة الظل، الحاضرة في الغياب حضور الإبداع الذي قالت عنه بأنه وجه من أوجه الرفض ونوعٌ من الثأر وإحقاق الحق.



من مؤلفاتها



سنية صالح

بدأ شعرها عفوياً من دفاتر المدرسة والحلم وظل بلا تعقيد

مسيرة شاقة من الشعر إلى الحب والأمومة وتفردات الحزن والصمت

اعتبرت التطور الشعري رهينة تطور الإنسان نفسه وتحرره

رؤية



نوال يتيم

فن الشعر.. الماهية والغائية

يستقبل الشاعر عادة الواقع الخارجي بمغزى انفعالي يعيد الحياة والقيمة للمادة، حيث ينفخ في الألفاظ الميتة من روحه الساحرة، فيتشكل النغم كمحصلة ائتلاف واختلاف واتفاق وافتراق الزمن المجرد، بامتداده الأفقي والزمن الانفعالي بامتداده العمودي. فالشاعر يخلق إيقاعاً للجمال، وإن كان حكمه الوحيد هو الذوق الذي لا علاقة له بالعقل والوعي إلا بصورة جانبية، وهو لا يهتم مطلقاً بالواجب أو الحقيقة إلا ما حصل مصادفة.

وعليه فالشعر هوس وشغف، إذ تلازم الشاعر سرعة الإثارة، ولا يفسر ذلك على أنه مزاج بالمعنى المبتذل للكلمة، بل هو بشكل ما يعتبر نفاذ بصر رفيع تجاه الأشياء، كون الشاعر أكثر الناس إحساساً بالاستقامة والعدالة والتناسب، ما يشكّل فناً قائماً بذاته اسمه (فن الشعر) الذي يعدّ بطريقة موجزة (إعادة إنتاج ما تلاحظه الحواس في الطبيعة عبر حجاب الروح)، كما عرّفه إدغار آلان بو الشاعر الأمريكي الذي يقول إن الإنسان يخلق لذائذ في جمهور الأشكال والأصوات والروائح والمشاعر، التي يعيش في إطارها.

ويقول رامبو: إن الشاعر هو سارق النار، فيما يصف ريلكه: يظل الشعر مهما تضاربت تعاريفه هو ذلك العالم المفعم بدهشة الرؤية، المتدفق بعبقرية الإيحاء، كما يقول محمد سمحان: هو فن أجّ المشاعر، في قوارير اللغة في أصدق تجربة وأروع تعبير.

> **عرفوا الشعر بأنه إعادة إنتاج ما تلاحظه الحواس في الطبيعة عبر حجاب الروح**

وكمحاولة لفهم الشعر فإن دستويفسكي في إحدى رواياته يحكي قصة إيفان كرامازوف، ليضع الكاتب يده على المعنى الصوفي، الذي يبلغ الشفافية إلى درجة تجعله يفوق ويتجاوز أي شيء يمكن إدراكه، ويجعل كل مجهود نبذله في التعبير ذا قيمة، تؤكد ما للشعراء من حدس بالظواهر الخفية التي تتفق على أن هناك معاني لها تطفو حولنا، قد تنقطع تلك الصلة بسبب عتامة الحواس أو بلادتها أو ربما بسبب العادة والجهل.

وفن الشعر شبيه بتلك النزعة الصوفية، التي تنبع من الإحساس الأساسي إزاء الكون فيبزغ العالم من قلب الفوضى، وهو إحساس مفاجئ بالعالم، له نسبة امتدادات داخلية تمنح السكينة العميقة فيشعر صاحبها بمساحة داخلية شاسعة، فيزيد قبضته على وجوده الخاص معبراً عنه بطريقته الخاصة أيضاً ليتشكل فنّه وأسلوبه. ولأن الشعر رسالة وغاية في آن، يهدف إلى الإفادة التي تقتضي شرح إثارة اللذة عبر الحياة بإيجاز، ويقتضي الإمتاع الذي يفرض أن تكون الأحداث قريبة من الواقع المستطاع.. فإن هوراس الشاعر الأديب والناقد الأريب، يرى بأنه لا بد من اجتماع العبقرية والصنعة في الشاعر، فكل منهما على حدة لا تشيد نصاً مؤثراً ولا يفلح الشاعر إذا أتى بإحداهما دون الأخرى، فيقول: إنني لأنصح الشاعر، أن يتخذ من الحياة وعاداتها أنموذجه، الذي يحتذى ويصوغ منه صوراً حية ناطقة.

والشعر كفنّ موغل في القدم مرّ بأطوار وأزمان، ووجّه النفوس وهذّبها، فهو عند العرب يسجل العواطف والمآثر والسجايا والمفاخر، وقد قال أبو هلال العسكري: لا تعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها. فالشعر ديوان العرب وخزانة حكمتها، ومستنبط أدبها ومستودع علومها، وقد قال ابن رشيق في (العمدة): كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وقال ابن قتيبة: وللعرب الشعر الذي أقامه الله مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعاً ولأدبها حفاظاً ولأنسابها مقيداً ولأخبارها ديواناً وحرسه بالوزن والقوافي وحسن النظم.

وقد تناول الشاعر والناقد الفرنسي نيقولا بوالو فن الشعر في كتابه (النقد وفن الشعر) الذي قسمه إلى أربعة أجزاء اعتبرها كمبادئ عامة وإرشادات تلائم بدقة من لديه الاستعداد الفطري لهاته الموهبة، ليعيد صياغة المنهج الذي يؤدي الى الاعتدال والصرامة في آن يحتم على صاحب الإحساس الجميل الموهوب استيثاق الدقة بما يلائم الموهبة في هذا الفن. ويقول بوالو عن الالهام الشعري:

عبثاً يفكر كاتب متهور في الوصول إلى مستوى الفن الشعري، إذا لم يحس بتأثير السماء الخفي، إذا كان نجمه لم يقدر له أن يكون شاعراً، سيظل دائماً أسير قريحته الجدباء.

ويقول عن الإحساس الشعري السليم: وسواء أكان الموضع الذي تطرقه هازلاً أم سامياً، فيجب أن يتفق الإحساس السليم مع القافية، لذا فإن الشاعر ليس من أصحاب الخوارق، ولكنه صاحب خاصية النفاذ إلى جوهر الأشياء، من خلال عمليات الارتداد والامتداد والتركيز الكثيف والاستغراق، وصولاً إلى حالة الإشراق، مستغلاً الحاسة الباطنة (الخيال) وصولاً إلى السكينة عن طريق الاضطراب المستمر بلوغاً لجوهر الأشياء.

أصدرها محمد علي قبل (١٩٠) عاماً

(الوقائع المصرية)

أول جريدة رسمية



عرفت مصر الطباعة لأول مرة أثناء وجود الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١)، من خلال إعداد المنشورات باللغة العربية وصدور صحف أخرى باللغة الفرنسية، وفى عهد محمد علي باشا (١٨٠٥-١٨٤٧) صدرت طبعة تحمل اسم (جورنال الخديوي)، وكانت تطبع بمطبعة القلعة، وكانت تهتم بأحوال الأقاليم التي يحكمها الوالي. وفي عام (١٨٢٢) أصدرت مطبعة بولاق قاموساً باللغتين العربية والإيطالية، ثم صدرت في عام (١٨٢٨) أول جريدة مصرية عربية تحمل اسم (الوقائع المصرية) تصدر باللغتين العربية والتركية العثمانية.



وليد رمضان

وبأمر من محمد علي باشا والي مصر، صدرت الجريدة التي مازالت تصدر حتى اليوم تحت اسم (الجريدة الرسمية)، وقد صدر العدد الأول من الجريدة التي بلغ عمرها أكثر من (١٩٠) عاماً في الثالث من ديسمبر من العام (١٨٢٨)، وكانت توزع على موظفي الدولة وضباط الجيش وطلاب البعثات، وقد ألحقت الجريدة فيما بعد بالجريدة الرسمية.

ولدت فكرة الجريدة في الصحافة المصرية، من خلال الحملة الفرنسية التي أنشأت أول جريدة عرفها الشعب المصري، وهي جريدة (بريد مصر) التي صدرت باللغة الفرنسية في (٢٩ أغسطس عام ١٧٩٨) بأربع صفحات، وقد كانت تحتوي على الحوادث اليومية، إضافة إلى أنباء دواوينهم وحفلات الجيش، ومع جلاء الحملة الفرنسية عن مصر بدأت فكرة وجود الصحافة وإنشاء مطبعة بولاق كأول مطبعة للحكومة المصرية، وأنشأ محمد علي أول جريدة مصرية واعتبرها جريدة الحكومة الرسمية وأمر بتهيئة الوسائل لنشر هذه الجريدة ورسم لها خطة التوزيع والانتشار.

وفي العام (١٨٤٢) قام رفاعة الطهطاوي بتطوير الجريدة من حيث الشكل والمضمون والأسلوب لدرجة أثارت حفيظة رجال الدولة، فكان قرار نفي الطهطاوي إلى السودان هو الحل للتخلص من أفكاره بعد أن وضع المقال السياسي في افتتاحية الجريدة، وفي عهده أصبح للجريدة محررون من الكتاب، وكتب أول مقال ينشر في الصحافة المصرية تحت عنوان (تمهيد)



وكان ذلك في العدد رقم (٦٢٣) عام (١٨٤٢). كما نشرت الجريدة بعض القصائد الشعرية ومقتبسات من مقدمة ابن خلدون.

واجهت الجريدة صعوبات عديدة في عهد محمد سعيد باشا ما بين عامي (١٨٥٤–١٨٦٣)، لكن الجريدة تحولت مع بدء الاحتلال البريطاني لمصر عام (١٨٨٢) إلى صحيفة شعبية على يد الشيخ محمد عبده، بعد أن عهد إليه مصطفى رياض باشا رئيس الوزراء آنذاك في عام (١٨٨٠) مهمة إصلاح جريدة (الوقائع المصرية). وخلال عام ونصف العام، أسهم محمد عبده في تطوير الجريدة، وجعلها منبراً للدعوة للإصلاح والعذابة والتعليم، وتبلورت آراؤه الإصلاحية في مقالاته بالجريدة.

كان العدد الأول من الوقائع المصرية يتكون من أربع صفحات طول كل صفحة (٣٧) سنتيمتراً محتوية على الموضوعات باللغة التركية ومترجمة إلى اللغة العربية، ولم يكن للجريدة ميعاد معلوم في الظهور، فأحياناً تصدر (٣) مرات خلال أسبوع واحد، وأحياناً مرة واحدة، وقد صدر العدد الثاني بعد (١٤) يوماً من صدور العدد الأول، وكان سامي أفندي مديراً لتحرير القسم التركي، وكان المسؤول عن القسم العربي السيد شهاب الدين إسماعيل وكان يتقاضى عن عمله (٧٥٠) قرشاً، وكان يكتب اسم الجريدة في رأس الصفحة الأولى، وعلى يسار الاسم رسم أصيص زرع يرمز لشجرة القطن، وتغير في العدد الثامن عشر واحتل مكانه رمز الهرم ومن خلفه الشمس.

أمر محمد علي بتوزيع الجريدة بين طلاب العلم بالمجان، وألزم الموظفين الذين يتقاضون ألف قرش مرتباً شهرياً بقراءتها، إذ إن رسم الجريدة كان (٧٧) قرشاً. وزاد الاهتمام من قبل الوالي بالجريدة، بعد أن زاد توزيعها داخل المجتمع المصري، فبدأ بمراقبة النشر والإدارة والتوزيع، كما أعد لها مطبعة وهيأ لها المأمورين والمحررين والمترجمين والعمال، وفرض على موظفيه من الأجانب أن يزودوها بالمقالات المهمة، وكان يقرر في الجريدة مكافأة للخبر من قرش إلى مئة قرش، إضافة إلى اللحم والأرز والسمن الذي كان يعطى للموظفين.

وقد طبعت الجريدة بمطابع بولاق حتى العدد (٥٣٥) الصادر في (١٥ يونيو عام

جاءت بعد (جورنال الخديوي) و(بريد مصر) وكانت تصدر باللغتين التركية والعربية

دفع رفاعة الطهطاوي ثمن قيامه بتطويرها شكلاً ومضموناً أن تم نفيه إلى السودان للتخلص من أفكاره


الوقائع المصرية
جريدة رسمية للحكومة المصرية

نسخة من (الوقائع)


رفاعة الطهطاوي


الشيخ محمد عبده


محمد علي باشا


نابليون

١٨٣٣) ثم بمطبعة الوقائع بالقلعة لستة أعداد وعادت تصدر من مطبعة بولاق حتى عهد سعيد باشا.

وكان اهتمام الجريدة في إصدارها الأول بالأخبار الرسمية، بأسلوب يتضمن التعظيم والإشادة بأخبار الوالي أو رجال الحكومة، اضافة إلى نشر الحوادث التي تُظهر للناس أن الدولة تقوم على أمنهم وراحتهم. وفي عهد سعيد باشا تعرضت للإهمال ثم بدأ الاهتمام بها وكان ثمنها (١٢٠) قرش في العام ويتقاضى المدير ٣ آلاف قرشاً راتباً شهرياً والمحرر (١٥٠٠) قرش راتباً شهرياً. وأصبح قلم الوقائع مستقلاً، وكان المحرر الأول بعد استقلال الجريدة هو الشيخ أحمد عبدالرحيم.

عرفت الجريدة الانتظام والصدور اليومي عدا يوم الجمعة من كل أسبوع بداية من عام (١٨٨٠) بعد تولي محمد عبده رئاسة الجريدة، كما أصبح لها استقلال تام. وعرفت الجريدة الإعلان الذي قدر بقرشين للسطر الواحد.

في عام (١٩١١) أصبح تحت كلمة الوقائع المصرية (تاج) داخله علم مصر وكتب تحتها (جريدة رسمية للحكومة المصرية) وعين أحمد صادق بك مديراً للمطبعة الأميرية ومشرفاً على الجريدة عام (١٩١٧) وأصبحت الجريدة تابعة لمراقبة مطبوعات الحكومة بوزارة المالية، ثم عين جورج نيوتن ملاحظاً للمطبعة الأميرية والجريدة الرسمية.

في العام (١٩٢٤) عين أميل فورجيه مديراً للجريدة، وقد كانت مصر في ذلك الوقت تشهد حياة دستورية جديدة في عهد الملك فؤاد الأول (١٩١٧-١٩٣٦) وبدأت مضابط جلسات البرلمان تنشر في الجريدة على هيئة ملاحق مرفقة بالعدد، وأخذت الجريدة تنشر أخبار الدولة إلى جانب نشر جميع الأوامر والمراسيم الملكية وقرارات الوزراء والحالة الأمنية الداخلية دون أن يكون لها الحق في النقد أو التعليق.

وفي (١٦ يناير عام ١٩٥٤) ظهر أعلى كلمة الوقائع المصرية شعار جمهورية مصر وفوقها البسملة، وزاد سعر النسخة إلى ٣٠ مليماً، وأصبحت أجرة السطر في الإعلان ٢٤٠ مليماً. وفي عهد جمال عبدالناصر (١٩٥٤-١٩٧٠) اهتمت الدولة بتنظيم إصدار الجريدة الرسمية وأصبحت تصدر يومياً باللغة العربية، ويوم الخميس باللغة الفرنسية، ووصل سعر النسخة عام (١٩٦٦) إلى (٥) قروش.


العدد الأول من جريدة الوقائع المصرية

تحولت إلى جريدة مقبولة شعبياً على يدي الشيخ محمد عبده فقام بتطويرها وجعلها منبراً لدعوته للإصلاح والعناية بالتعليم

عرفت الجريدة الانتظام والصدور اليومي ما عدا يوم الجمعة منذ عام (١٨٨٠)

ارتقاء اللغة والإنسان معاً


مصطفى محرم

عندما كتب الإيرلندي جورج برناردشو مسرحيته الشهيرة (بيجماليون) لم تكن أحداثها تدور حول الفن كما حدث في الأسطورة الإغريقية، حيث أقام أحد الفنانين تمثالاً بديعاً من الحجر ولفرط جماله وقوة إبداع الفنان دبت فيه الحياة وعشقه مبدعه. أما الجمال في مسرحية برناردشو، فهو اللغة في شكلها البدائي الذي يشبه الحجر الذي صنع منه الفنان تمثاله في اللغة بشكلها الراقي، التي تشبه العمل الفني الجميل الذي أبدعه الفنان. وعندما قام آلان جاي ليرنر بتحويل مسرحية استعراضية موسيقية غنائية، قام أيضاً بكتابة أغانيها وكلف الموسيقار فردريك لوي بوضع موسيقاها وسماها (سيدتي الجميلة)، وهو عنوان موح لأنه حافظ على المضمون الذي أراده برناردشو، وهو أن رقي الإنسان في اللغة التي يتحدثها، وأن اللغة هي التي ترسم ملامح شخصيته، فإن إليزا بطلة المسرحية التي كتبها برناردشو، وإليزا في المسرحية التي كتبها ليرنر، هي شخصية وهي تتحدث اللغة المبتذلة، وشخصية أخرى وهي تتحدث اللغة الراقية، فاللغة في رأي الكاتبين عندما تكون راقية، فإنها تعمل على رقي الإنسان مهما كان وضعه، أو أن اللغة تخلق في كثير من الأحيان المساواة بين الناس، ولذلك فإن إليزا بعد أن قام الدكتور هنري هيجنز، أستاذ علم ضبط اللفظ والأصوات Phonetics بتعليمها لغة علية القوم، بعد أن كانت لا تتحدث إلا لغة الحثالة، أصبحت لا تقل عن شخصية أية امرأة من الطبقة الراقية.

الفرق بين شخصيتي (بيجماليون) و(سيدتي الجميلة) هو اللغة الراقية في الأولى والمبتذلة في الثانية

كان برناردشو حريصاً على ارتقاء اللغة ونظافتها، وعندما قرأ كتاب (حياتي وغرامياتي) My Life and Loves للكاتب الإيرلندي فرانك هاريس، شعر بالتقزز مما ورد فيه، خاصة لغته وألفاظها المبتذلة، وألقى بالكتاب في نار المدفأة وقال: مازال الكُتّاب الإيرلنديون يكتبون بقذارة. وعندما كتب زميله الإيرلندي العظيم د.ه.لورانس، روايته الشهيرة (عشيق الليدي تشاترلي) نالت إعجابه، معرباً بأن هذا هو الفن الراقي، لأن الأسلوب يقترب من لغة الشعر، والهدف الذي يسعى إليه لورانس بأن الإنسان مادة وروح، ولذلك فإن حياة الليدي تشاترلي مع زوجها المشلول مجدبة، ورأى برناردشو، أن اللغة في هذه الرواية أبلغ تعبيراً وأكثر تأثيراً في الإنسان، هو تأثير لا يجادل أحد فيه.

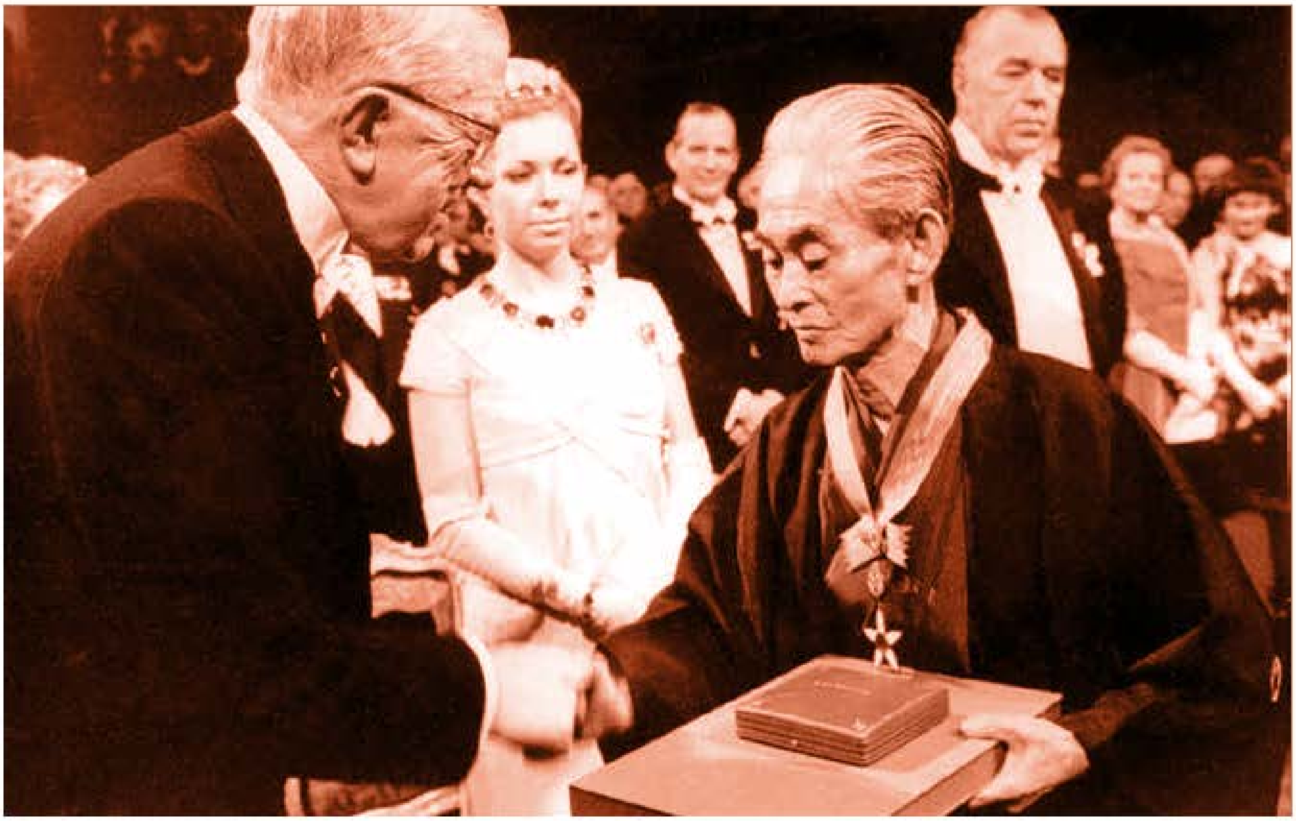
وأذكر أن يوسف إدريس قام بكتابة رواية بعنوان (قاع المدينة) وتحولت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي، من بطولة نادية لطفي ومحمود ياسين، وقام بكتابة السيناريو ناقد أدبي كبير هو أحمد عباس صالح، لم يكن يوسف إدريس راضياً عن الفيلم، فسألته في حديث بيننا عن السبب، فأخبرني بأن الرواية عنوانها (قاع المدينة) واللغة في أي مدينة تتدرج من الأعلى إلى الأسفل، حيث في النهاية عندما تصل إلى قاع المدينة تصبح غير مفهومة إلا لمن يسكنون بالأزقة والعشوائيات، ولذلك كان لا بد لبطلة الرواية أن تتحدث في البداية مثل إليزا في مسرحية برناردشو، عندما جاءت تعمل عند القاضي، ثم ترتقي لغتها تدريجياً ويبدو تأثير الحب من جانبها على ألفاظ لغتها ولكن هذا لم يحدث.

ويحاول كل مبدع أن يرتقي بقارئه أو مشاهده في المسرح والسينما والتلفزيون عن طريق اللغة، وليس كما يحدث عندما نرى في الأفلام السينمائية لغة منحطة تتحدث بها كل الشخصيات، من دون تفرقة لمتفرج جاهل عنده الاستعداد للانحطاط هو الآخر، فيجد ضالته في هذه الأفلام وهذه المسلسلات .. وكأن الكاتب الضال كل هدفه أن يجعل من الجمهور صورة طبق الأصل من شخصيات الفيلم أو المسلسل، وذلك تحت ادعاء الواقعية.

اعترض يوسف إدريس على تحويل روايته (قاع المدينة) إلى فيلم لأن لغة بطلته لم تتطابق مع شخصيتها التي رسمها

والواقعية ليست في الحوار السوقي المبتذل، ولكن في الحدث القوي المقنع واختيار الكلمات ليس بنقلها من الشارع، ولكن بروح الفنان وحرفيته، وإن الأمر ليس سهلاً، فإن كُتّاب الواقعية العظام مثل جوستاف فلوبير وبلزاك والأخوين جونكور، كانوا يكتبون أعمالهم الواقعية بلغة راقية، وكذلك كان نجيب محفوظ.

لا بد أن يدرك الذين يكتبون الأفلام السينمائية ومسلسلات الدراما التلفزيونية، أن هناك واجباً هو الالتزام بعدم تشويه اللغة بل السمو بها بشكل غير مباشر والتشبه بالأعمال العالمية الراقية، وذلك للمساعدة على رقي الفرد، وربما كان الجهل وضعف التعليم من أسباب الإسفاف اللغوي.



تأثر ماركيز بـ(جميلاته النائمات)

كاوا باتا عبَر بالرواية اليابانية نحو العالمية



خلف محمود أبوزيد

يعد الأديب الياباني الشهير ياسو ناري كاوا باتا، أحد العمالقة الكبار الذين تربعوا على عرش الرواية اليابانية في النصف الأول من القرن العشرين، إلى جانب جونيشيرو تانيزاكي، وسوسيكي ناتسومي، لكنه الوحيد الذي انفرد بينهما بأسلوب حداثي، لم تعهده الآداب اليابانية، فقد كان الوحيد الذي طوّع التقاليد الأدبية اليابانية، لكي تتصالح مع معطيات انقلاب البطل الملحمي إلى شخصية، وما يعنيه ذلك من مواجهات مع مقولة النفس، وما يستدعيه من رموز وموضوعات وطرائق.

ولد كاوا باتا في أوزاكا عام (١٨٩٩م)، وفقد والديه وهو في سن الرابعة، ليعيش مع جديه اللذين سيكونان مصدر إلهام له، وبنى عليهما شخصيات عدة في رواياته فيما بعد، على الرغم من أنهما ماتا قبل أن يبلغ الخامسة عشرة من عمره، وأمام هذه النشأة البائسة، يصف كاوا باتا نفسه (بأنه ذلك الطفل الذي لم يكن له بيت ولا أسرة)، والذي حسب تعبير الروائي ميشيما (المسافر الدائم)، حيث اضطر بعد ذلك إلى أن يعيش وحيداً متنقلاً، حتى وصل طوكيو عام (١٩١٧)، هناك التحق بالجامعة دارساً للعلوم الإنسانية واللغة الإنجليزية، وبعد تخرجه اتجه إلى الأدب وراح يكتب في مجلة (بونجي شونجو)، حتى أصدر عام (١٩٢٦) روايته الأولى (الفتاة الراقصة من إيزو) ثم أعقبها بمجموعته القصصية القصيرة (١٤٦) المعنونة بـ(قصص بحجم راحة اليد)، التي مثلت البداية الحقيقية له، حيث حملت في جوهرها قالباً إبداعياً أقرب إلى أن يكون المعادل النثري لقصائد الرينجا القديمة القائمة على الترابط والامتداد، وفي هذا السياق لا يتردد المترجم جي مارتن هولمان في القول إنها تشكل الوحدة الأساسية للتأليف عند كاوا باتا التي بنيت عليها أعماله الأكثر طولاً واستفاضة، فهو مبتكر حقيقي لهذا اللون من الإبداع، ثم تأتي أهميته الأدبية من ناحية أخرى في حصوله على جائزة نوبل في الآداب عام (١٩٦٨)، حيث كان أول أديب ياباني يحصل على هذه الجائزة الكبرى، ومثّل حصوله عليها انطلاقة كبرى

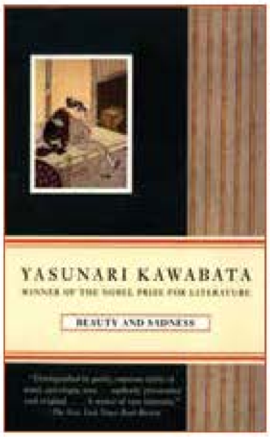
أمام الأدب الياباني نحو العالمية، حيث ترجمت العديد من الأعمال الأدبية اليابانية إلى لغات العالم المختلفة، مما مثل ازدهاراً وتقدماً للأدب الياباني الحديث والمعاصر، من خلال احتكاك أصحابه بالآداب الأخرى، حيث امتدحته الأكاديمية السويدية بوصفه أميناً للتقاليد الأدبية اليابانية.

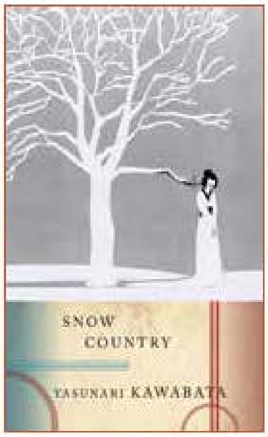
كان كاوا باتا الوحيد الذي طوع التقاليد الأدبية اليابانية، لترتقي إلى مراتب وطنية رمزية كبرى، فلا تكاد رواية من رواياته تخلو من تأمل عميق ثقافي وطني تارة، وشعائري وجودي تارة أخرى، طوراً في طقوس الشاي اليابانية العريقة، وفي لعبة (الغو) التي ظلت شطرنج الأرستقراطية الملكية اليابانية طوال قرون، وطوراً في فنون الفولكلور المختلفة، إلى جانب عادات الترحال والزواج والشيخوخة والموت . وقد ترك كاوا باتا العديد من الأعمال الروائية المتميزة، التي مثلت بصمة واضحة في مسيرة الرواية اليابانية خاصة والعالمية عامة، وفي مقدمة هذه الأعمال رائعته (ضجيج الجبل) التي صدرت عام (١٩٤٥)، هذه الرواية التي صورت الصراع الأبدي للإنسان مع الزمن والموت والحب، من خلال بطل الرواية شينجو، وهو رجل مسن في العقد السابع من عمره، مازال يمارس حياته العملية، ولكنه يشعر بأسى لتقدمه في العمر، الذي يؤكد له قرب انتهاء أجله، وإذ به ذات صباح يصحو على صوت، يأتي من أعماق الجبل، فيرتجف وتقول له زوجته : إنه نذير شؤم، لقدوم الموت، تسيطر الفكرة على الرجل، فيحاول أن ينتشل نفسه منها وهو يراقب الحياة من حوله، الطبيعة جميلة متنوعة، النباتات مزدهرة يانعة ،يشعر الرجل بضآلته كبشر فالموت حتماً ملاقيه، وهنا يظهر عنصر مزج الجمال بالقبح، الموت وما يحمل من فظائع والطبيعة وما تحمل من جمال ونضارة متجددة.

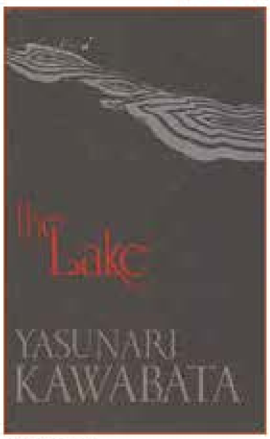
كما تأثر كاوا باتا في هذه الرواية وسائر أعماله الأدبية الأخرى بالاتجاهات الفنية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى ،مثل التكعيبية والتأثيرية والدادية، إلى جانب تأثره العميق بالشعر الياباني القديم الكلاسيكي والحديث، الذي اهتم بتصوير الطبيعة معتمداً على عملية الربط بين الجمال والقبح ، يقول الكاتب الفرنسي فيليب روبير : إن هذه الرواية تتناول أحداثاً عادية يمكن أن تحدث كل يوم، لكنها تستحوذ على الأحاسيس الغاضبة التي تكمن في اللا شعور الإنساني، وتعد أيضاً من الروايات الطويلة فهي كثيرة الصفحات قليلة الحوادث، إنها باختصار حكاية رجل بسيط يستيقظ ذات صباح فيجد نفسه أمام تراجيديا الإنسان منذ بدء الخليقة؛ تراجيديا ينحصر فيها الصراع بينه وبين عدوين لا يقهران هما: الهرم، والموت.

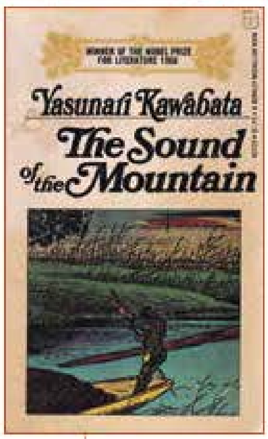
هذه الرواية التي تعد في جانب أساسي منها صورة متكاملة للمجتمع الياباني المدني ودراسة لسيكولوجية شعب بأكمله، ذلك أن شينجو يمر في رحلة تجواله الراهنة بين الأهل والأصدقاء، وكذلك في رحلته المكوكية بين الأزمان، بشتى فئات المجتمع وطبقاته، ويمر بأماكن لا تعد ولا تحصى وهو يتوقف في كل مكان، ومع كل شخصية متأملاً واصفاً، إن هذا كله يجعلنا نشعر وكأننا أمام رواية اجتماعية، ومع هذا يقتضي الإنصاف أن نقول إنها في نهاية المطاف رواية حول الشيخوخة ودنو الموت ومعنى الوحدة والنجاح.

أما العمل الروائي الآخر الذي كتبه كاوا باتا ومثّل بصمة واضحة في مسيرته الإبداعية أيضاً، فهو رواية (منزل الجميلات النائمات) التي صدرت في عام (١٩٦١)، وهي



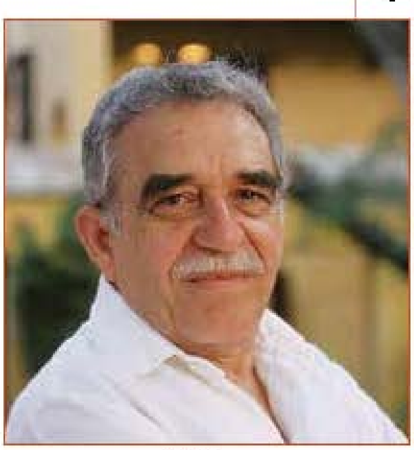


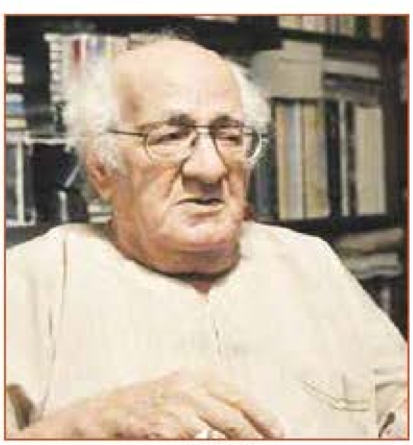




من مؤلفاته

في عام (١٩٦١) أصدر روايته (منزل الجميلات النائمات) ما دعا غابرييل جارسيا ماركيز للكتابة على نمطها رواية تحت عنوان (الجميلات الحزينات)


ماركيز


خيري شلبي

جميلة الماجري: (بيوت الشعر) حققت رؤية سلطان القاسمي لمستقبل الشعر العربي



ساجدة الموسوي

حين تبحر مع الشاعرة القيروانية جميلة الماجري، فإنك وبلا شك تبحر في المياه الدافئة.. فهي كشاعرة تونسية كانت، وما تزال، صوت تونس المميز إبداعاً وأصالةً وتفرداً، وكشاعرة عربية ارتقت أفقها العربي بجدارة، وشهدت لها المحافل والمهرجانات العربية بذلك، وصارت أماً لبيت الشعر في القيروان، وهو واحد من بيوت الشعر العربي التي أضاءت مشهدنا الشعري في العديد من المدن العربية.. لتكون مديرةً لأيامه الشعرية للعام الثاني، وهي تعمل في تونس أستاذةً للأدب العربي وتكتب المقالات في الصحافة ولها حضورها المميز شعرياً في المواسم الشعرية العربية.



وجميلة قيروانية المنبت والهوى، ماتزال تسكن القيروان وتتنسم أريج رموزها الخالدين: عقبة بن نافع وابن رشيق القيرواني وابن شرف القيرواني، وليس بعيداً ابن هانئ وابن زيدون وولادة بنت المستكفي، ذلك الثراء الأندلسي حضارةً وشعراً.. جميلة الماجري سيرة حافلة بالعطاء، وسيرة غنية أهّلتها لنيل أرفع الجوائز والتكريمات العربية، إضافةً لتكريم تونس لها بوسام الجمهورية ووسام الاستحقاق الثقافي.

وفي هذا الحوار تلتقي مجلة «الشارقة الثقافية» مع الشاعرة المبدعة جميلة الماجري..

- خضتِ تجارب عديدة في الشعر والكتابة الصحافية وإعداد البرامج الثقافية، ثم إدارة العمل الثقافي، ما هي دوافع هذا التنوع في المهام؟ وأين تجدين نفسك من بينها؟

- بالرغم من أنّ كتابة الشعر هي الأقرب إلى نفسي، والشعر هو أصدق تعبير عن مشاعري وما أريد قوله، لكن هناك موضوعات وقضايا وأحوال ذاتية وعامّة تقتضي أشكالاً مختلفة من التعبير، لأنّ الشعر تعبير شديد الحميمية، أو يعبّر بالإيحاء والتلميح بشكل له خصائص أسلوبية وفنية، وقد كتبت القصّة القصيرة والمقال الصحافي، وأنتجت برامج إذاعية وقدّمت محاضرات حسب خصوصية الشأن وما يقتضيه ويتطلبه من وسيلة تعبير.









وزير الشؤون الثقافية وجميلة الماجري يكرمان بعض الشعراء

- أدرت بجدارة الكثير من المهام الثقافية، كأيام قرطاج الشعرية وبيت الشعر في القيروان، هل تؤثر إدارة العمل الثقافي في عطائك الشعري، أم فيها ما يعزز شاعريتك؟

– نعم.. إنّ الانشغال بإدارة أعمال ثقافية يأخذ حيزاً من وقت الكاتب، وقدراً كبيراً من جهده وتفكيره ويشغله عن الكتابة، لأن الكتابة تتطلب تفرّغاً.. لكن في المقابل: هذه المشاغل تثري التجربة في المجال الثقافي الواسع.

- من خلال إدارتك لبيت الشعر في القيروان، ما هو تقييمك لهذه التجربة ومردوداتها؟

– إنّ تجربة إدارتي لبيت الشعر بالقيروان، الذي تأسّس ضمن مبادرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، تجعلني كلّما مرّ الوقت أكتشف أكثر قيمة هذه المبادرة الرائدة وبعد نظر باعثها وعمق رؤيته لمستقبل الشعر العربي، ودور العمل الثقافي وتأثيره في راهن الشعوب اليوم.. فبيوت الشعر المؤسسة ضمن هذه المبادرة الممتدّة من الخليج إلى المحيط في الوطن العربي، مشروع ثقافي وحضاري ضخم وقويّ، وأصبحت هذه البيوت تمثّل محرّكاً فعّالاً للأنشطة الثقافيّة المتنوّعة، وبيت الشعر في القيروان أصبح مكوّناً أساسياً في المشهد الشعري والثقافي التونسي، وقطباً يتجاوز إشعاعه القيروان إلى كافة المناطق التونسية، إذ يشارك في أمسياته الشعرية وندواته الأدبية شعراء وكتّاب من كامل أنحاء البلاد والجامعات، وتطلب جمعيات ثقافية كثيرة الاشتراك معه في أنشطته، وأصبح وجهة الشعراء والمثقفين من تونسيين وضيوف تونس من مختلف البلدان العربية الذين يزورون تونس بفضل ما حققه البيت من سمعة وإشعاع، وإضافةً إلى برامج المؤسسات الثقافية التونسية، ورافداً مهماً لها في تناغم وتكامل مثمر وجادّ.. لذلك أقول إنّ تجربة بيت الشعر تجربة عميقة ومثرية ونجحت في تحقيق أهدافها، واستفاد منها عدد كبير من الشعراء وما فتئ يتزايد.

> بحكم وجودنا الجغرافي لدينا قواسم ثقافية وحضارية مشتركة بيننا وبين أوروبا

- بين تونس وأوروبا البحر المتوسط، هل عبرت قصائدكم؟ وهل في رأيك استطاعت القصيدة العربية أن تجد مكانها هناك؟

– بحكم وجودنا الجغرافي على المتوسط وقريباً من أوروبا، فلنا حتماً قواسم ثقافية وحضارية مشتركة، وعلاقات تسهّلها اللغة وتبادل التجارب في مجال التعليم والأسفار والسياحة، وعلاقات بشرية خلّفها الاستعمار والسياسة عبر التاريخ، إذ إنّ جنوبي المتوسط، أي مناطق من فرنسا وجزر إيطاليا مثل سردينيا وصقلية والأندلس، مازالت فيها آثار حيّة للثقافة

العربية والأدب العربي واللغة العربية، إذ كانت تابعة للحكم العربي قبل قرون.. ومن شواهد ذلك كان بيت الشعر بالقيروان قد استضاف منذ سنتين مستشرقة إيطالية من صقلية، حققت مخطوطاً شعرياً لشعراء عرب عاشوا هناك عندما كانت صقلية تابعة للحكم العربي الإسلامي بالقيروان.

كما أن الاستعمار الفرنسي لتونس انتهى وزال لكنه خلق علاقات ثقافية تتمثل في معرفتنا باللغة الفرنسية التي يكتب بها اليوم شعراء وروائيون تونسيون وتنشط بفضلها حركة الترجمة، وبالأخص ترجمة الشعر. وهناك دعوات متبادلة للمناسبات، شعرية وثقافية. كما يعزّز ذلك معهد العالم العربي بباريس وعلاقات الصداقة الفردية بين تونسيين وفرنسيين خاصة، وهذا من شأنه أن يثري تجاربنا الأدبية وينشرها في زمن التسويق الثقافي الذي يفرضه العصر.. وهناك اليوم عدد كبير من الشعراء التونسيين والعرب الذين أصبحوا معروفين في أوروبا، وذلك يعكس دور الثقافة في تقوية العلاقات بين الشعوب.

· هناك جيل من الشباب استسهل ما يسمى بقصيدة النثر، هل قام النقد بدوره تجاه ضبط مواصفات هذه القصيدة والدفاع عن اشتراطاتها؟

– فعلاً.. هو الاستسهال.. استسهال بعض الذين يتوهمون أنّ ما يكتبونه من نثر مرسل بلا ضوابط ولا مرجعيات، شعر.. فإذا كانت الكتابة الشعرية التقليدية من عمودي وشعر التفعيلة، أي ما اتفق عليه بمصطلح الشعر الحرّ، مقعّد بضوابط علمية محدّدة، فإن ما اصطلح عليه بقصيدة النثر وبرغم محاولات النقاد في تقنينه أو وصف حدود دنيا من المواصفات التي تجعله ينتمي إلى جنس الكتابة الشعرية، فإن ذلك إما ظلّ غير دقيق، وإما أنه يمكن الاعتماد عليه والاستضاءة به، وقد صدرت في شأنه عديد الدراسات لأسماء مهمّة في هذا المجال، فإنّ الكثيرين من الأجيال الجديدة المتهافتة على الشهرة، والرغبة في لقب شاعر، لا يرجعون إليها ولا يطلعون على كتابات رموز هذا الجنس من الكتابة الشعرية الذين اعتنقوها عن وعي وقدرة على التأسيس لجنس جديد، بعد تجارب سابقة لهم في الكتابة الخليلية وثقافة شعرية ذات مرجعيات وتأسيس وبناء على ما سبق ولم يأتوا من عدم.

لكن للأسف: ما نراه اليوم من كتابات يصنّفها أصحابها على أنها شعر، تفتقر إلى كثير من الشعرية بما تعنيه هذه العبارة من مكوّنات يضيق المجال عن الحديث فيها.. وليت النقد يهتمّ بهذا الموضوع، وهذا دوره، إذ نلاحظ انّ تراكمات هذه الكتابات لا تواكبها حركة نقدية تنصف هذا الجنس وتخلّصه من الكتابات الانطباعية التي لا ترتكز على أسس ترقى إلى مستوى النقد وتحميه من الفوضى والالتباس.

· أنتِ، بصفتك أديبة عربية، من المتابعين للحراك الثقافي في العديد من المدن العربية، أي التجارب شدتك أكثر ولماذا؟

– لقد تزعمت مدن عربية الحركات الأدبية واتجاهاتها من أواخر النصف الأول من القرن العشرين، ومثلت كل منها الطليعة التي تشدّ أنظار الكتّاب والمثقّفين في الوطن العربي، وقد توالت على ذلك القاهرة وبغداد وبيروت، وقديما قرطبة والقيروان.

لكن اليوم ومقابل ما تعيشه العديد من البلدان العربية من تحوّلات واضطرابات معلومة تسببت في ركود ثقافي وانشغالات أخرى أهملت المشغل الثقافي، فإنه يجوز القول وبلا مبالغة، إنّ الشارقة تمثّل اليوم القطب الثقافي في الوطن العربي وعاصمة الثقافة العربية بكلّ مكوّناتها وبلا ند ولا منازع كمّاً وكيفاً، إذ تشهد حراكاً ثقافياً شاملاً وكبيراً وغير مسبوق.. وقد جعلت العمل الثقافي بها أساسياً وحولت أنظار وأحلام المثقفين إليها بعدد مهرجاناتها الفنية الكبرى التي يشارك فيها كبار الفنّانين والمثقفين في كلّ المجالات: الشعر والمسرح والفن التشكيلي والفنون الشعبية والخط العربي واكتشاف المواهب الجديدة في مسابقات مجزية، وطبع المصنّفات الأدبية لكتاب من كافّة أنحاء الوطن العربي في حركية غير مسبوقة وعلى مدار كامل السنة، ولذلك استحقّت اعترافاً عالمياً عاصمةً للكتاب هذه السنة.



بيت الشعر في القيروان مبادرة أنعشت الحراك الشعري في تونس

كتابة المذكرات تحولت اليوم إلى ما يعرف بأدب السيرة الذاتية



جميلة الماجري تفتتح المهرجان

- هل خطر في بالك أن تكتبي مذكراتك؟ ولماذا لم تنشر الشاعرات العربيات مذكراتهن كما يفعل الشعراء؟

– كتابة المذكرات كجنس أدبي تحولت اليوم، أو عوضها جنس أدبيّ آخر يتزايد الإقبال عليه، وهو ما يعرف بأدب السيرة الذاتية والسيرة الرّوائية، وهي كتابة أرقى فنيّاً من كتابة المذكّرات بأسلوب مسطّح فنيّاً، وكثيراً ما يتجنّبه الأدباء لكشفه جوانب شخصية وحميمية، وتجعلهم عرضة للتأويل رجالاً كانوا أو نساء، ودون أهميّة أو إضافة إبداعية.

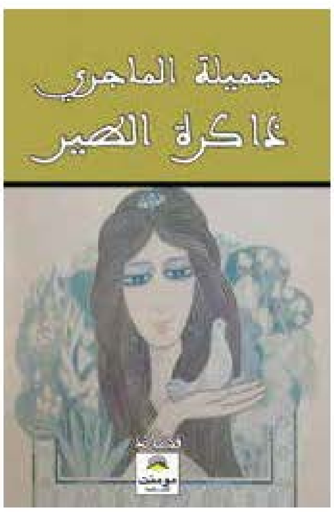
- ماذا أرادت أن تقول الشاعرة جميلة الماجري في (ديوان النساء)؟

– مجموعتي الشعرية (ديوان النّساء) الذي أستعدّ لإصدار جزءٍ ثانٍ منه، خصّصته لرموز نسائية في تاريخنا التونسي والعربي الإسلامي أوحت لي سِيَرهنّ أو مواقفهنّ، أو تأثّرت بهنّ.

- غير بعيد.. شهدت تونس أيام قرطاج الشعرية، وكانت أصداء النجاح عالية، ما هي أسس ذلك النجاح في رأيك كمديرة للمهرجان؟

– المهرجان الدولي (أيام قرطاج الشعرية) تأسّس بقرار من وزير الشؤون الثقافية الدكتور محمد زين العابدين ضمن عديد من مهرجانات الوزارة الحاملة لنفس الاسم: أيام قرطاج السينمائية والمسرحية والموسيقية.. وقد طالب الشعراء التونسيون منذ سنوات بأن يكون للشعر مهرجانه أيضاً. لذلك يعتبر بعث هذا المهرجان إنصافاً من وزارة الثقافة للشعر والشعراء، وإيماناً بدور الشعر وأهميّته في ثقافتنا وفي الراهن العربي والعالمي الذي يشهد عودة قويّة لهذا الفنّ.. وهذا المهرجان بالرغم من أنّه حديث، ففي هذه السنة كانت دورته الثانية، لكنه ولد كبيراً بفضل دعم الوزارة، وبدأ يستقطب اهتمام الشعراء والإعلام في تونس وخارجها، وشهدت أمسياته اليومية مواكبة جماهيرية كبيرة ومتابعة على مختلف وسائل الإعلام المختلفة ووسائل التواصل الإلكتروني، ومشاركة أكثر من ثمانين ضيفاً، وأكثر من مئة مشارك تونسي ما بين شعراء ونقاد في دورتيه، وندوات يومية تناولت قضايا الشعر وتنظيم مسابقات شارك فيها عدد كبير من الشعراء ورصدت لها جوائز مهمّة. وأعتقد أنّ هذا المهرجان الشعريّ حقّق النجاح المرجوّ له وراهن على مكانة الشعر في عصرنا، وأثبت أنّ هذا الفنّ مازال جماهيرياً برغم ما يدّعيه بعض المتابعين من انصراف الجيل الجديد إلى اهتمامات أخرى. وثقتي أنّ أيام قرطاج الشعرية ستستمرّ وتكبر.

التهافت على الشهرة والرغبة في الحصول على الألقاب أثرا سلباً في الحركة الشعرية العربية



- ماذا تعني لك هذه المدن: (تونس– القيروان– الشارقة– قرطاج – بغداد)؟

– هذه المدن شكّلت وجداني وذاكرتي ومعاني حياتي:

تونس: الوطن الذي لا يعلى عليه.

القيروان: مقام الروح.

الشارقة: إشراقة الأمل في زمننا المعتم وخيمة الشعراء وواحتهم الوارفة.

قرطاج: رمز التاريخ الساحر.

بغداد: ذاكرة القلب.

الشارقة عاصمة ثقافية عالمية بجدارة لأنها تعيش حراكاً ثقافياً شاملاً وعلى مدار العام

- أخيراً: هل من قصيدة لقراء «الشارقة الثقافية» تكون مسك الختام؟

– مقطع شعري إهداء إلى الشعراء:

نحن النخيل هنا.. بهذي الأرضِ
يا وطني
وماء عيونِها
والبحر والزيتون والأعناب
ذاكرة الترابِ بها
وبدء مدارِها
مفتاحها السّريّ.. والأبواب



د. حاتم الصكر

كتاب الصور

«مرويات عراقية»

كثيراً ما جرى تشبيه الماضي بكتاب صور تتقلب فيه الصفحات، لتعرض تلك المواقف المقتنصة من حياة تمر مسرعة، فلا تتوقف إلا عندما تأسرها عدسة، تضعها في نطاق التذكر وإمكان الاستعادة اللاحقة... وبذا تمثل الصورة الفوتوغرافية بشكل خاص مناسبةً ظاهراتية يقوم المشاهد – وهو صاحبها– بإسقاط وعيه وإدراكه وشعوره وعاطفته على تفاصيلها؛ ليقرأها بمنظار متعدد الأبعاد والعناصر مكوَّن من تعارضات الأزمنة: زمن الصورة وزمن القراءة البصرية، وبينهما ما ينشأ من أحاسيس تقوم بتشكيل الصورة بكيانٍ جديد أو ما أفضل تسميته: المبنى الجديد للمتن الذي انخلقت فيه وتولدت منه. وهي مناسبة ظاهراتية نظراً لسكونها موازاةً لتوقف زمنها، ما يجعلها منفتحة لقراءات متعاقبة تتغير بتغير الأزمنة والقراء والمحايثات أو مصاحبات التأمل البصري.

***

وحظيت جماليات الصورة وكذلك جماليات تلقيها وقراءتها أدبياً بالاهتمام، على رغم ما شاب الصور من تهميش بعد ظهور الصور السينمائية، وتقنيات الفيديو والأفلام الوثائقية، وجرى تنظير جمالي وفني للصورة وتلقيها كفاعلية بصرية في آداب العالم؛ وها هو المثقف العربي يتوجه صوب الصورة محللاً ومؤولاً، وصانعاً للمتن الأدبي المحايث للمبنى الصوري، وما تكتنزه الصورة من أبعاد وعناصر، ومن المحاولات الجديدة بالتوقف والعرض إصدار حديث يستقرئ الصورة عبر عيون مختاريها.

وهو (كتاب الصور– مرويات عراقية) الصادر عن محترف وامي– (٢٠١٨) الذي أعده محرران هما التشكيلي والكاتب ياسين الوامي، والقاص والأكاديمي لؤي حمزة عباس. ويمثل تآزرهما في إعداد الكتاب عبر استكتاب عينات من مثقفي العراق تواشجاً بين الفن والأدب كون المعدَّين يأتيان من حقول متقاربة: التشكيل والسرد. وهذا فضاء نصيٌّ آخر سمحت بخلقه معاينةُ الصورة جمالياً، باجتياز الحواجز بين الأجناس: الفنون البصرية والأنواع الأدبية. ووهبنا بذلك فرصة التعرف إلى الاقتراب المفاهيمي والمصطلحي، وكذلك الأثر المنعكس في الكتابة، وزوايا النظر والتذوق، وآليات الاسترجاع وأساليب التداعي بفعل الاحتكاك بالعامل البصري، الذي تبثه الصورة للرائي الذي يتخذ موضع الراوي المشارك أيضاً كونه صاحب الصورة.

أما العنوان الثانوي للكتاب (مرويات عراقية)، فهو يلخص ببلاغة وإيجاز مهمة الكتابة المصاحبة للصور التي انتقاها المساهمون الذين استكتبهم المحرران، فثمة مادة بصرية معروضة هي الصورة الفوتوغرافية، ورؤىً أو سرد تذكاري على هامشها، أو انطلاقاً من مركزها ومحورها العياني، ما شكّل مرويات وصفت بالعراقية، لأن المساهمين كلهم من العراق، لكن اللافت هو تنوع أماكن إقاماتهم لحظة المعاينة البصرية والاسترجاع السردي؛ فهم من البصرة–حيث يقيم المُعِدّان، ومن بغداد ومدن عراقية أخرى، كما أن الغالب منهم مقيمون في المهاجر والمنافي في أوروبا وآسيا وأمريكا، ما خلق نوعاً من التعارضات بين الأمكنة هذه المرة بعد التعارض الزمني للصورة وقراءتها. فالأمكنة التي ترسل الصورة جزئياتها أو إيحاءات إطلالية منها وعنها بما يسمح به كادرها تتعارض مع الأمكنة التي تتم فيها قراءتها، ويتسرب منها تعارض أو مفارقة واضحة، يعززها تبدل تلك الأمكنة، وتغير وجوه الشاخصين في الصورة وملامحهم وأزيائهم وما يحفّ بهم من مناظر.

هناك خمسة وسبعون مساهماً ومساهمة من حقول اهتمام مختلفة، وذلك يتيح رؤية مناظير متنوعة للصورة بحسب اشتغالات الكتّاب: ثمة قاصون وروائيون، نقاد وشعراء، تشكيليون وفوتوغرافيون، سينمائيون ومسرحيون، صحافيون وناشطون، أكاديميون ومترجمون.. كلهم قدَّموا ما ظل في ذاكرتهم من صور. لقد ارتبطت بماضيهم غالباً، وبما حولهم باستثناءات قليلة جداً. يهرع كل مشارك إلى ذاكرته الصورية، لأن استدعاء الصورة يحيله دون تردد إلى الماضي فالصورة تأسر تلك اللحظة التي كأنما يصطادها المصور من نهر الزمن الجاري، فتتوقف اللحظات العابرة لتتوثق في متن صوري سيغدو أيقونة

لاحقاً ستضيف إليه الأيام التالية عبق القدامة، وتباعد بين تلك اللحظة المأسورة في صورة وبين حاضرها القائم في الذكرى واسترجاعها محاطةً بما يكتنفها من سياق.

***

تصلح الصور جميعاً للقراءة.. قراءة بصرية ولغوية تتعاضد لتنتج تلك المناسبة الجمالية ذات البعد العاطفي.. وهي استدعاء لغياب يحفز عليه حضور الأشياء في الصورة، فتلك الأشياء كما زمنها لم تعد حاضرة إلا في الصورة: يقول الروائي والأكاديمي المقيم في الولايات المتحدة سنان أنطون معلقاً على صورته طفلاً يعبث بخرطوم الماء في حديقة بيتهم(الأشجار لم تعد هناك.. والجدران أعلى من أن يَتكئ عليها أحد، الطفل لم يعد.. طفلاً، ولم يعد في البيت، لكن البيت مازال في الطفل.. طفل يهرب من ذاكرة الرجل يسقي الحديقة ويلاحق فراشات لا يراها أحد سواه.. في كل مكان)، تلك الفقرات تلخص لحظة التماس مع أيقونية الصورة وثباتها ولكن باكتناز ما أوقفت من عناصر: هنا نجد بيتاً آخر ليس داخل الصورة : البيت مازال في الطفل، وطفل الصورة نفسه لم يعد طفلاً.. أين اختفى إذاً؟ إنه يهرب من ذاكرة الرجل= الراوي، مواصلاً سقي حدائق مخفية هي الأخرى، ويلاحق فراشات كالأحلام لا يراها سواه. ذلك تلخيص جيد لتموضع صاحب الصورة إزاء ماضيه الذي تهبه تفاصيل ما صوَّره أحد ما في منزله، وهي تصلح لتفسير صور كثيرة مما اختاره المساهمون.

موتى عديدون ساهموا في الكتاب ورحلوا قبل صدوره... تلك مفارقة أخرى يهبها لنا كتاب الصور، الغياب هنا مضاعَف وهو ليس رمزياً كما في الصور الأخرى، غياب يباعد في عملية القراءة بين قارئ الصورة ومادتها وهو غياب يتسلل إلى قراءتنا أيضاً، فنرى مسافة الغياب التي خلقها موت المبدعين من المساهمين: محمود عبدالوهاب، سعد محمد رحيم، نوري الراوي، حسين الموزاني، حسين عبداللطيف، محمد الجزائري، محمد سعيد الصكار. وقد استوقفتني جملة ختم بها القاص محمود عبدالوهاب سرده لصورته ببياض شعر رأسه إذ قال: (تحزنني الصورة، إنها موت اللحظة التي التُقطت فيها)، وهو في الحقيقة يعني موت تفاصيلها بالتقادم زمنياً وبالتغيير الذي يطرأ على صاحبها، لكن مفردة الموت التي وصف بها اللحظة الصورية تلفت انتباهنا إلى اقتران الذكرى بالموت؛ إن الموتى لا يقرؤون مثلنا الآن ما كتبوا عن صورهم فتنازلوا عن عناء الاستعادة الجارحة، لكننا نقرؤها فيزداد ابتعاد تلك اللحظة، هذه المرة بفعل الموت المضاعف.

***

الإسقاطات الظاهراتية تتضح بجلاء في الصور المحايدة، أعني تلك التي لا تعود إلى الراوي مباشرة: ثمة قطارات تتحدث عنها الروائية لطفية الدليمي عبر وجه لأعرابي بالعقال يمد نصف جسده خارج نافذة القطار، كأنما ليتماهى مع الطريق الذي تنهبه العجلات، وجسور يتحدث عنها الفنان هاشم تايه لا بكونها تربط ضفتين بل لكوننا نحن مثلها يعبرنا الزمن كما يعبرها، ونواعير الفنان التشكيلي الراحل نوري الراوي الذي يختم بالقول: إن ما بقي من الماضي هي الصورة التي تحمل نواح النواعير المكبوت وشكله العفوي.

فنان آخر هو صدام الجميلي يحلل صورة ثور رافق طفولته وكبر وكأنه يألف البيت وأهله.

لقد استشهدتُ في سردي لصورة ولدي عدي المخفيّ قسرا منذ (٢٠٠٦) حتى الآن بقول سوزان سونتاغ (إن الصور تُشيِّئ، تحوّل حادثة ما أو شخصاً إلى شيء يمكن امتلاكه.. ولذلك تلقى التقدير كتعبير شفاف عن الواقع..) وفي مراثي الأبناء كما حصل لي وللشاعر الراحل حسين عبداللطيف تكون لوعة الصورة حارقة لأنها تؤكد الفراغ والنهاية واليأس، برغم حضور المرثي الغائب بتفاصيل حياته لحظة اقتناص الصورة، والنخل كان حاضراً بتكرار لافت، تعني النخلة كثيراً بشموخها وعلو ثمرها وظلالها، والوحشة التي تتركها عند غيابها في الزمان والمكان أيضاً.

ذلك سبيل آخر لأثر الصورة، حين تنقل فراغاً صار بسبب تقادمها ذا حضور مستعاد بلوعة، فكما مسّنا التغيير، أصاب المكان تغيير مماثل ربما أشد قسوة..

تلك هي الصورة تنطق بقوة ماضيها، وتلاحقها كلماتنا؛ لتروي ما فعل الفراغ منذ اختفت لحظة الصورة واختفينا، وتغيرت الأمكنة والأزمنة وتغيرنا..

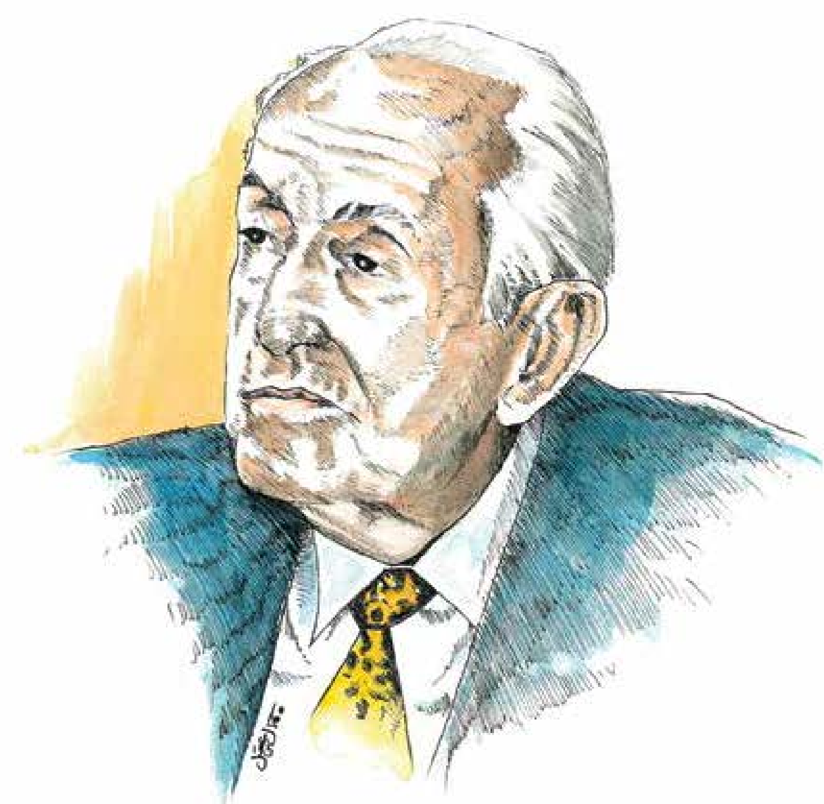
تمثل الصورة الفوتوغرافية (مناسبة ظاهراتية) يقوم صاحبها بإسقاط وعيه وإدراكه وشعوره وعاطفته على تفاصيلها

(كتاب الصور - مرويات عراقية) يعبر عن التواشج بين الفن والأدب وبين التشكيل والسرد

استدعاء الصورة يحيلنا دون تردد إلى الماضي في لحظة يصطادها المصور من نهر الزمن الجاري

رائد أدب الخيال العلمي العربي

الرائي.. نهاد شريف



حين يلتقي الحلم بالعلم، والعلم بالخيال والخيال بالواقع، يصبح الإبداع مرآة للكشف، والكشف مرآة للمستقبل، والمستقبل في عين البصيرة معرفة وحقيقة، من هنا ينهض سؤال أدب الخيال العلمي، الذي يضع الإبداع في مختبرين؛ مختبر الخيال ومختبر العلم، وكأنما هو لحظة يتصالح فيها الخيال مع العلم، من دون أن يتخلى أي منهما عن مقامه.



د. بهيجة إدلبي

كان يصغي إلى قلبه وعقله وخياله، بعدما أصغى مذ كان صغيراً إلى حكايات جدته، لتنسال في حضنها أمامه دنيا فسيحة من الخيال والأحلام والرؤى المدهشة، لطالما حوت جعبتها أكثر القصص إثارة وأشدها غرابة وعجباً.. من مصباح علاء الدين إلى رحلات السندباد وأساطير الجن والبساط الطائر والحيوانات المتكلمة والبلورة المسحورة والحجارة الناطقة.. إلخ. فلم تكن الجدة راوية فحسب، وإنما كانت مبدعة تروي الحكاية نفسها بأكثر من أسلوب، كي لا يتسلل الملل إلى حفيدها، ما جعله يتعلق بأسلوب الجدة أكثر من الحكاية ذاتها، ليشفع ذلك بإرث الجدة المعرفي، فكانت مكتبة الجدة كنزاً معرفياً يغوي العارفين والباحثين عن المعرفة.

كان في العزلة يتأمل، وفي التأمل يتخيل، وفي التخيل يبدع ويكتب خياله على خلفية علمية من التنبؤ، إنه كاتب بالغ الدقة والقلق، بل والتوجس، بقدر ما يدعوه الخيال إلى التحليق بعيداً يدعوه العلم إلى التبصر بعمق في حقائقه، كي يرى ويكتشف عن رؤى المستقبل التي تنهض على خلفية من العلم والخيال.

لم تكن ريادة نهاد شريف لأدب الخيال العلمي العربي تعاني عثرات الريادات الأولى في أي جنس أدبي، وإنما كانت ريادة أنموذجاً في هذا الجنس الأدبي الجديد، فتجربته الريادية تجربة منسجمة بالفكرة والأسلوب والرؤية، باستجابتها لبنية فنية جمالية وخطاب إبداعي، تميز به أدب نهاد شريف في رؤيته للمستقبل، فقد كان في بحث دائم عن مستقبل البشرية الغامض في ظل هذا العالم، الذي يهدد حلم الإنسانية في السلام، كما يهدد الإنسانية ذاتها، ووجودها، بمجهوله الذي لا ملامح له، وكأن أدب الخيال العلمي حارس أحلام المستقبل، بل أدب المستقبل القريب كما يرى شريف، فقد تفاجئنا النبوءات العلمية وتتحقق بشكل من الأشكال، ويكون لها وقعها على البشر وعمق ما تحدثه من تغيير وتشكيل وتطوير، سواء في المستقبل القريب أو البعيد، ولعل من هذه النبوءات في واقعنا الحياتي الآن، هو اندلاع ثلاث ثورات كبرى طالما أفاض العلماء بتصريحاتهم حولها، وقد تحققت ثورتان هما: الثورة النووية وثورة الحاسبات، وبقيت الثورة الثالثة التي نطل على أعتابها الآن، وهي ثورة الذكاء الاصطناعي، التي أوجدت لنا الروبوت والعقل الإلكتروني وما شابههما، وهذه تحدث بدورها تطورات متلاحقة في التقنيات، وقد تدفع بالذكاء البشري خطوات مهولة للأمام، وثمة ثورة رابعة أشد بأساً وهولاً من الثورات الثلاث، هي في الطريق إلينا وهي ثورة الموروثات الجينية



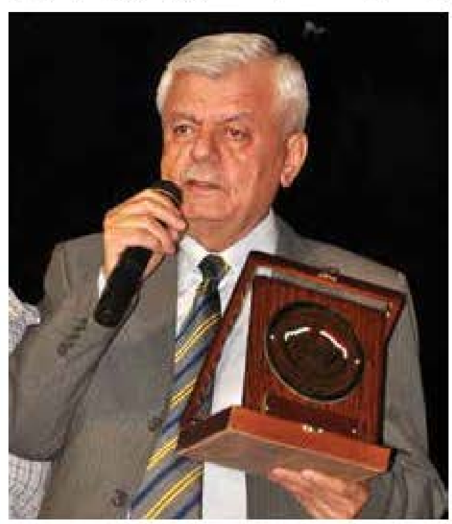
سندباد



من كتبه

أو الخلايا الوراثية، والتي يأمل الكثير من العلماء أن يتم عن طريقها التحكم في الجنس البشرى ، وحين نستقرئ الواقع العلمي في هذا المجال، نجد أن كثيراً من تلك الخيالات قد أصبحت واقعاً، بعدما كانت خيالاً، فأدب الخيال العلمي(يوسع مدارك الشعوب، وينشئ الشباب الواعي الذي يتطلع دوماً للمستقبل) بل يصنع المستقبل، ويرسم خطوطه وآفاقه، ومن هنا تأتي صعوبة هذا الأدب، ومتعته، ودهشة اكتشافاته، التي ربما حملت خلاصاً لإنسانية هذا العالم.

(يتميز أدب نهاد شريف بالنزعة الإنسانية، التي تحكي عن الإنسان وعذاباته وهمومه ومشاكله المستقبلية) كما يرى د. طالب عمران، فمنذ روايته الأولى (قاهر الزمن ١٩٧٢)، التي تداول فيها فكرة تجميد جسد الإنسان، لسنوات، ثم إحيائه. وضع نهاد شريف حجر الأساس لهذا اللون الأدبي، بل شغل الوسط الثقافي والأدبي بهذا العمل الذي كان الأساس أيضاً لأول فيلم عربي في الخيال العلمي حمل عنوان الرواية ذاته، ثم تتالت أعماله الروائية والقصصية، من دون أن يختل إخلاصه لهذا الجنس الأدبي الجديد، فكانت روايته الشهيرة (سكان العالم الثاني ١٩٧٧) التي ناقشت فكرة السلام المطلق، من خلال مجموعة من العلماء الشباب أصروا على تسخير الفكر والبحث العلمي من أجل الإنسان لا ضده، أي أن يوجهوا كافة أبحاثهم وكشوفاتهم ومنجزاتهم من أجل سلامة البشر وحضارتهم. ثم كانت أعماله (رقم ٤ يأمركم ١٩٧٤)، و(الماسات الزيتونية ١٩٧٩)، و(الذي تحدى الإعصار ١٩٨١)، و(أنا وكائنات الفضاء ١٩٨٣)، ومسرحية (أحزان السيد مكرر ١٩٩١)، والمجموعة القصصية (بالإجماع ١٩٩٢)، ليترك لنا إرثاً جديراً بالبحث والدرس، لأنه أدب البصيرة التي تختبر الخيال في العلم والعلم في الخيال، فكاتب الخيال العلمي كما يرى نهاد شريف (لا بد أن يكون لديه، إضافة للموهبة، الخيال الجامح) الذي يعينه على توسيع الرؤية العلمية لتأويل نبوءات المستقبل، إضافة إلى صبر على البحث ومراجعة الأفكار العلمية، واستشارة المختصين في المجالات العلمية المختلفة، لتلتقي نبوءة الخيال بحقيقة العلم، في مختبر التأمل والرؤية.



طالب عمران

نهاد شريف الذي بقي حتى لحظاته الأخيرة يفكر بنص جديد، وبفكرة جديدة وحلم جديد، هكذا تأمله الكاتب صلاح معاطي في لحظاته الأخيرة، وهو يتأهب للرحيل بادئاً رحلة جديدة في أعماق الكون، وكأنه يستعد لكتابة شيء جديد.

نهاد شريف المتأمل، الرائي، المبدع، الرائد الحالم بعالم أجمل، نذر عمره وموهبته وعلمه وأدبه، ليس من أجل ابتكار جنس أدبي جديد في مشهدنا الإبداعي العربي، فحسب، وإنما من أجل ابتكار سبل لخلاص البشرية كغاية قصوى لأي إبداع.

أدب الخيال العلمي يتألق عندما يتصالح فيه الخيال مع العلم والحلم

أثارت دهشته منذ نعومة أظفاره حكايات علاء الدين والسندباد والبساط السحري والبلورة المسحورة



محمد حسين طلبي

مالك بن نبي
المفكر النهضوي

طفل فقير يقصد كل صباح، وبعد صلاة الفجر، كُتاب الحي في مدينته المتواضعة (تبسة الجزائرية) لتعلم المزيد من القرآن، ثم يتجه إلى المدرسة الرسمية لتتلقاه مدام (بويل) معلمته الفرنسية، المعجبة بشخصيته وبشدة ذكائه وحرصه على إتقان كل شيء.. يحصل عام (١٩١٨) على منحة للدراسة في قسنطينة، وهناك يستمر بالوتيرة نفسها، الدروس الدينية في الجامع الكبير صباحاً، ثم المدرسة التي يتزود فيها بالعلوم الحديثة، وفي الثانوية تجمعه الظروف مع بعض تلاميذ الشيخ ابن باديس ليجد معهم هواه العلمي والفكري، إلى أن يلتقي الشيخ ذاته عام (١٩٢٨).

ثم تأخذه الأيام إلى باريس عام (١٩٣٠) ليصبح العضو أو الطالب المسلم الوحيد في الوحدة المسيحية للشباب الباريسي.. إلى أن يجد نفسه طالباً في الهندسة الكهربائية. ويعيش في الحي اللاتيني.. ذلك المكان الزاخر بالتناقضات والثقافات المختلفة، ومنها ثقافة بلاده.

وتدفعه اهتماماته الفلسفية إلى لقاء المهاتما غاندي في باريس عام (١٩٣٢)، ثم العلامة الكبير الأمير شكيب أرسلان المنفي إلى جنيف أيامها.

يتخرج مالك مهندساً كهربائياً في باريس.. ولكن الأيام ترمي به من جديد في أحداث بلاده المضطربة وتتوزعه في الأماكن المتفرقة، داخل الجزائر وخارجها، ومحاربة المستعمر له ولكل ما يبدي من أفكار فيها جرأة على ذلك الواقع، إلى أن يخصص له الرئيس عبد الناصر دخلاً شهرياً، يساعده على التفرغ للبحث والعمل الفكريين في القاهرة، حيث كانت تلك المرحلة من أغنى مراحل عطاءاته، فقد أنجز فيها الكثير من الأعمال، التي أغنت الفكر الفلسفي والأخلاقي والاقتصادي، وفندت جملة من الطروحات، كان الفكران الاستشراقي والكولونيالي يفرضانها على الشعوب كمسلمات في أماكن مختلفة من إفريقيا وآسيا، إلى أن يعود مالك بن نبي عام (١٩٦٣) إلى وطنه المحرر ليتسلم مديرية التعليم العالي، ثم يستقيل عام (١٩٦٧) ليتفرغ من جديد للعمل الفكري إلى أن يلقى وجه ربه يوم (٣١ أكتوبر عام ١٩٧٣).

وعرف مالك طوال حياته بدماثة أخلاقه واحترامه وحبه للناس، كما عرف بثقافته الواسعة التي حببت إليه الناس كمحاور لبق مهذب.

هي ذي باختصار شديد بعض محطات من حياة الرجل الذي مثل لنا، من عرب ومسلمين، حالة ثقافية فريدة في مرحلة متوترة من نضالنا ضد الاستعمار، عندما حمل لواء (الحديث)، إذا جاز التعبير، عن النهضة الأخرى المطلوبة، نهضة الفكر الإسلامي، الذي هو جزء رئيس من تراثنا وعقيدتنا، ومن حسن الحظ أن ذلك (الحديث) تقاطع مع إنجازات الثورات التي تلاحقت مبشرة بالأمل والغد الأفضل.

ظل نموذجاً للمثقف والمفكر النهضوي حتى باتت آراؤه وأفكاره معروفة عالمياً

لقد كان مالك بن نبي نموذجاً للمثقف والمفكر الثائر والنهضوي، الذي عمل على تخليص مجتمعه من المظالم، التي كان يتعرض لها حتى يلحق بركب الحضارة الإنسانية، بل ويسهم في صنعها بدل التفرج عليها.

وبسبب التفاعل الذي داخل نفسه بين ثقافتين، شدت كل منهما الرجل الذي اطلع عليهما اطلاع المستنير الباحث بحرية لم تعرف حدوداً، أصبح مالك ظاهرة عالمية، فتحت الطريق أمام الآراء والاجتهادات الفكرية الأخرى على تنوعها لمعرفة هذا الإسلام.. فراح يقدم لنا صوراً شتى عن مراحل ذلك الفكر في قوالبه وصوره الحقيقية والمنسجمة تماماً مع العقل والمنطق.

يقول أنور الجندي في كتابه (الفكر والثقافة المعاصرة في شمال إفريقيا): (مالك بن نبي يختلف كثيراً عن الدعاة والمفكرين والكُتاب، فهو فيلسوف أصيل له طابع العالم الاجتماعي الدقيق، الذي أتاحت له ثقافته العربية والفرنسية أن يجمع بين علم العرب وفكرهم المستمد من القرآن والسنة والفلسفة، والتراث العربي الإسلامي الضخم، وبين علم الغرب وفكره المستمد من تراث اليونان والرومان المسيحي).

لقد غدا مالك بن نبي في وطننا العربي وفي بقية العالم الإسلامي وحتى الغربي، في طليعة الدعاة إلى الإصلاح والتحديث بالمعنى العلمي للكلمة، لذلك كانت لأعماله نكهتها التي شدت المفكرين والباحثين والمهتمين، نظراً لعمقها وتنوعها وحتى تحفزها وحيويتها، التي أحدثت الصدمة الحقيقية في مواجهة الفكر السائد أيامها.

إن عبقرية مالك بن نبي، لم تتمثل فقط في نظرياته عن شروط النهضة الإسلامية، وإنما تمثلت كذلك في بقية آرائه التي تناولت الفكر الاقتصادي، حيث قدم فيها صوراً شتى لما يجب أن يكون المجتمع، حتى تتكامل لديه شروط النهضة الحقيقية للإسهام في صنع تاريخ جديد للعرب والمسلمين.

لقد أسس مالك إذاً، في كل ما تركه لنا، لفكر جديد وثقافة جديدة، قام فيها بدور المؤرخ والناقد والمحلل والتربوي والسياسي...

وها نحن مع الأسف، نعاني حالة فقر فكري قاتل، تسير عكس الطريق الذي كان يتخيله أو يتمناه لنا.. ألا يحق لنا أن نتساءل اليوم لماذا تحرم الأجيال العربية من فكر هذا العبقري في مدارسها وجامعاتها..؟ في الوقت الذي يستشهد به غيرنا ويحتفل بإنجازاته وعطاءاته، حيث يدرجونه من بين أهم الشخصيات التي أعطت قضية التحرر دورها الحضاري، بل ويعدونه من بين أعمدة النهضة التي انطلقت في بداية القرن العشرين، مثل الكواكبي والأفغاني ومحمد عبده وغيرهم.

وعلى الرغم من أن معظم ما كتبه مالك بن نبي، كان بالفرنسية وأن ترجمة تلاميذه كانت مضطربة أحياناً، فإن روح تلك الأعمال قد شكلت رصيداً إنسانياً مهماً من الثقافة والفلسفة والعلم لدى القارئ العربي، الذي مازال يطالب بترجمات دقيقة ومتطورة لتراثه الذي تجاوز الستة عشر كتاباً.

ولا بد هنا من التذكير بأن تفرغ الرجل للعمل الفكري كان تجاوباً مع الواقع الجزائري المر، الذي فرضته السياسة الفرنسية أيامها في بلاده، والتي عملت على تفكيك المجتمع باعتماد الإدماج من خلال اللغة الفرنسية والتجهيل والتفقير وخلافه، ما جعله يردد دائماً «إن الفكر هو طريق النجاة للإنسان».. وحتى عندما كان يسأل: لماذا لا تعمل في مجال اختصاصك كونك مهندساً؟ يرد بأن بلده في هذه المرحلة بحاجة إلى الفكر أكثر من الهندسة.

ويؤكد هذه الحالة أحد أهم أصدقائه وهو المحامي اللبناني عمر مسقاوي عندما يقول: «لقد أتاحت له نشأته في الجزائر، أن يشهد يوميات الاستعمار تحمل محصلة مئة عام قبله أو تزيد، وكانت تلك نقطة اتصال مهمة نقلت قلمه من صفحة الأرقام كمهندس إلى صفحة الفكر، الذي يتعرض لمشكلات الحضارة بدلاً من مشكلات الإنتاج الحضاري، لقد وجد نفسه بصفته مثقفاً جزائرياً، أمام ترتيب ضروري لرسالته في المجتمع، فلا بد أولاً من بناء الإنسان، قبل بناء الآلة حتى لا نضع العربة قبل الحصان فنقع في استحالة الوصول إلى الهدف».

انطلق من تبسة وقسنطينة إلى باريس ليتخرج مهندساً كهربائياً

التقى أثناء دراسته بالمهاتما غاندي والعلامة الأمير شكيب أرسلان

خصص له جمال عبدالناصر راتباً شهرياً ساعده على التفرغ والبحث الفكري

تميزت أفكاره بهويتها العربية الإسلامية وحيويتها التجديدية



د. يحيى عمارة

الناقد التاريخي للأدب العربي

حسين الواد والنقد العربي المعاصر

تعترف الدراسات الأدبية العربية دون هوادة بمشروع الناقد العربي الراحل حسين الـواد، فـي بنـاء النقد العربي المعاصر، وبالخصوص في الدرس الأدبي الجامعي، وذلك بما قدمه من رؤى وتصورات نقدية جديدة، انفتحت على مجموعة من المناهج والمدارس الأدبية؛ عربياً وغربياً. ويشكل منظوره النقدي بؤرة التفكير الأدبي النقدي التونسي المعاصر، الذي انشغل بالأسئلة الجديدة المرتبطة بكل مراحل النقد العربي الحديث والمعاصر، في علاقته بتاريخ الأدب ونقده، وبمناهج قراءة نصوصه. وينتمي مشروع الرجل إلى الفريق الثالث، الذي استوعب استيعاباً جيداً كل إشكاليات النص الأدبي في علاقته بالتاريخ ونقده، وبالمتلقي للنص الشعري العربي، مع العلم أن الدارسين العرب في نشأة المنهج التاريخي في حقل الدراسات العربية، قد انقسموا إلى فريقين: فريق يعود بأُسس هذا المنهج إلى العصور الأدبية العربية السابقة، وفريق ثان ينفي ذلك، ويربط هذا المنهج بالدراسات العربية الحديثة، خاصة تلك التي ظهرت أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين مع بعض المستشرقين أو الدارسين العرب الذين تتلمذوا في الغرب.

فإذا كان مجموعة من الدارسين والباحثين والنقاد العرب في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات، قد انفعلوا وتفاعلوا بالمناهج الغربية، خاصة البنيوية، فإن الناقد حسين الواد اختار الاهتمام بتاريخ الأدب العربي ورواده أولاً، ثم الاطلاع على المدارس النقدية الغربية ومناهجها ثانياً، وليس لترديد ما قيل، ولكن قصد قراءة النقد التاريخي العربي قراءة معرفية ومنهجية تخدم النقد العربي عموماً، ولا تكتفي بالاستهلاك التام لكل ما هو آت من الغرب. يقول في مقدمة كتابه (مناهج الدراسات الأدبية): (لكل مدرسة– المقصود بها مدارس النقد الغربية– مكاسب لا تجحد، ومآخذ لا تنكر. وهذا أمر يجب أن نؤكده حتى لا يظل اطلاعنا على المناهج الحديثة مؤسساً على قناعة الاكتفاء بها. وما أحوج العرب اليوم إلى استرداد الثقة في أنفسهم، بعد أن عطلوا ملكة التفكير فيهم وارتاحوا للآخر يفكر نيابة عنهم).

فمن خلال مؤلفاته النقدية المتميزة، يكتشف القارئ أن الرجل ظل يرافق النص

> تعترف الدراسات الأدبية بمشروعه البناء في النقد العربي المعاصر لانفتاحه على رؤى وتصورات نقدية جديدة

النقدي الأدبي العربي في تفاعله مع الواقع من جهة، ومع المناهج الغربية الوافدة على الدراسات الأدبية العربية من جهة أخرى، باتزان وروية وتمعن وانتقاد. فكتابه (في تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج) يُعَد من الكتب النقدية الأولى، التي اهتمت بسؤال النقد التاريخي عند الدارسين العرب الرواد، من أمثال أحمد حسن الزيات، وجورجي زيدان، ومصطفى صادق الرافعي وطه حسين. حيث كان المنهج التاريخي ثمرة اتصال بالآداب الأوروبية، وبالتعرف إلى التراث الأدبي العربي دلالياً وجمالياً. وقد ناقش حسين الواد في هذا الكتاب كل مظاهر تاريخ الأدب العربي، بدءاً من اتجاهاته ومدارسه وتقسيمات عصوره. وهنا لا بد أن نشير إلى أن هذا الكتاب من الكتب النقدية التي استطاعت تقديم المناهج التاريخية الأدبية العربية الحديثة تقديماً نقدياً ومعرفياً ورؤيوياً، إلى جانب كتاب الدكتور شكري فيصل (مناهج الدراسة الأدبية). ويشير حسين الواد إلى أن المؤلفات العربية الحديثة في تاريخ الأدب العربي، لا تكاد تخرج عن مناهج ثلاثة: فهي إما أن تؤرخ للأدب العربي حسب التقسيم الزمني إلى عصور، يأتي بعضها إثر بعض منذ الجاهلية حتى الآن، وإما أن تعتمد في ذلك على التقسيم إلى أغراض، فتؤرخ لكل غرض على حدة منذ نشأته حتى توقفه أو تجمده، وإما أن تستعمل منهج التقسيم إلى مدارس فنية، فتقف على كل مدرسة من مدارس الأدب العربي، وتنظر فيما دخل عليها من تطور؛ لينتقل بعد ذلك الناقد العربي إلى مناقشة أهم مرحلة في تاريخ الأدب العربي، وهي المرحلة العباسية، خاصة من خلال عظماء شعرائها؛ المتنبي وأبي تمام، وذلك في كتابيه (المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب)، و(اللغة الشعر في ديوان أبي تمام)، معتمداً على منهج جمالية التلقي كما رسخ مبادئها وأفكارها منظرو مدرسة كونستاس الألمانية، وعلى رأسهم ياوس وإيزر. بيد أن رؤية ناقدنا لم تكن متهافتة على كل ما ينص عليه ذلك المنهج، بل استطاعت الابتعاد عن عملية استنساخ النظرية الغربية، وبالتالي عدم السقوط في ظاهرة الامتصاص التام لكل ما ورد في النظريات والتصورات الغربية؛ كما هو متداول عند ثلة من النقاد والدارسين العرب المعاصرين.

ولعل هذا هو السبب الذي سيجعل حسين الواد يؤلف كتابه القَيِّم (حرباء النقد، وتطبيقاتها على شعر التجديد في العصر العباسي)، حيث سيقوم بتقديم نقد معرفي علمي إلى مواقف الدارسين العرب من الفترة العباسية من أمثال شوقي ضيف، وحسين عطوان، ويوسف خليف، ومحمد نجيب البهبيتي، ومحمد النويهي، ومصطفى الشكعة وآخرين.. منطلقاً من حفريات النص الأدبي في العصر العباسي، خاصة النص الشعري، ليقدم الأدلة والبراهين على تسميته للنقد العربي القديم والحديث والمعاصر المهتم بدراسة الأدب العباسي بـ(النقد الحربائي الذي يمتاح مجمل أفكاره من المفهوم الذي يعتبر الأدب حرباء)، فهو عند الدارسين والباحثين عن الأدب العربي القديم، شبيه بتلك الدُوَيِّبة اللطيفة التي تكتسب لون الوسط الذي تحل فيه، عندما يتلون بلون العصر الذي ينشأ فيه. ويبدو أن هذا المفهوم كان قد تغلغل في الذهنية العربية المعاصرة، حتى أصبح من (المعتقدات) على حد تعبيره في مقدمة الكتاب.

لقد كان المفكر الأدبي النقدي في قراءته للإبداع والنقد العربيين، يسعى إلى وضع المقاييس العلمية المعمقة والدقيقة للدراسات، التي تؤرخ للأدب أو تدرسه في عصر من العصور، ليصبح بذلك النقد العربي متزناً في تحليلاته وتفسيراته وتأويلاته العلمية، لأن روح العلم حسب حسين الواد، لا تعني أكثر من الصرامة والدقة والتثبت والتحري والموضوعية، متمثلة في عدم افتعال الظواهر، وعدم إساءة قراءتها، وعدم الإسراع بالهجوم على النتائج التي تُسْتَخْلص منها، الأمر الذي جعل ناقدنا مُقِلاً في مؤلفاته، مشهوراً في دراساته النقدية، التي كانت سبباً من أسباب تَبَوُّئِه مكانة مرموقة في جغرافية النقد العربي المعاصر.

ينتمي إلى جيل النقاد الذين استوعبوا إشكاليات النص الأدبي وعلاقته بالتاريخ والمتلقي

اختار الاهتمام بتاريخ الأدب العربي ومن ثم الاطلاع على المدارس النقدية الغربية ومناهجها

قدم نقداً معرفياً علمياً عن الفترة العباسية ومواقف الدارسين العرب له

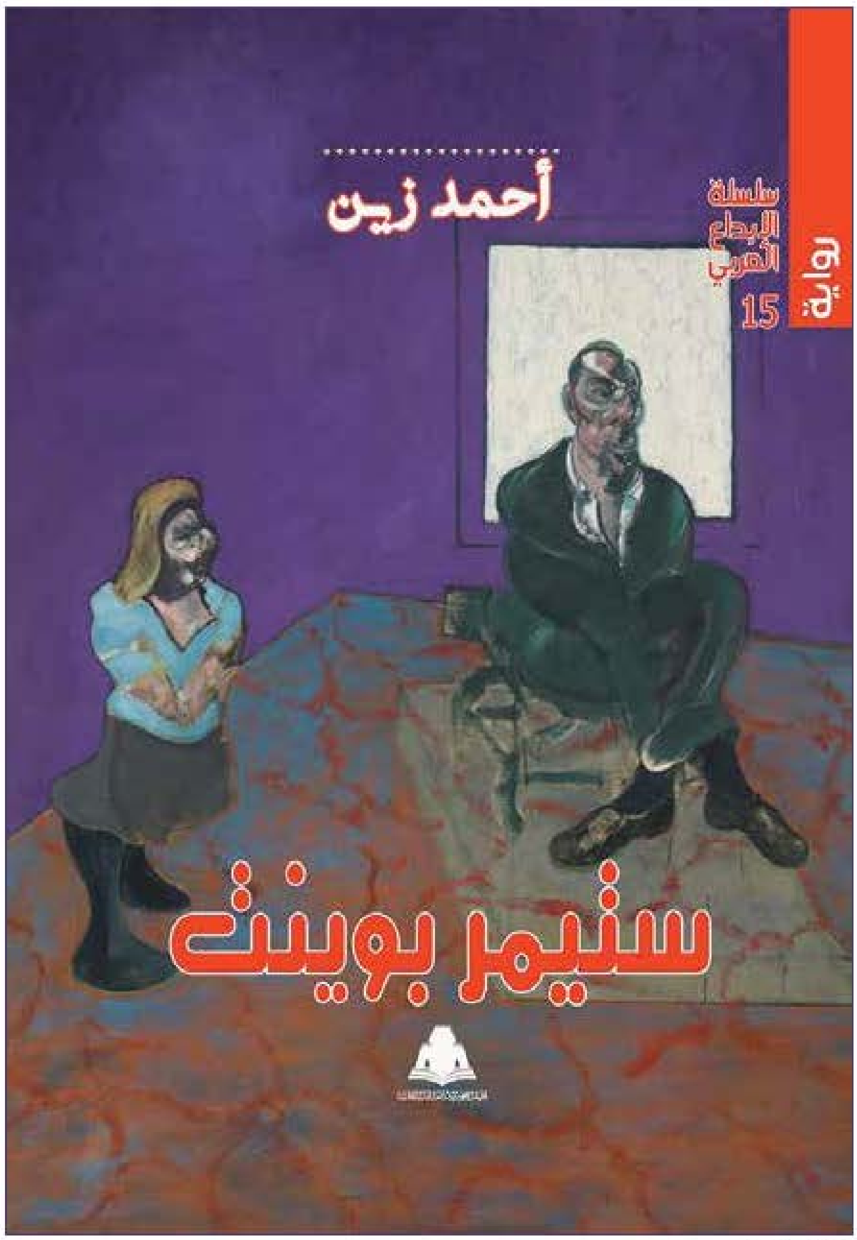
(ستيمر بوينت) لأحمد زين

رواية التفاصيل والإحالات الدلالية



عزت عمر

يعزّز الروائي والإعلامي اليمني أحمد زين برواية (ستيمر بوينت) مشروعه الروائي الذي انطلق مع روايته الأولى (تصحيح وضع) تلتها رواية (قهوة أمريكية) و(حرب تحت الجلد). ورواية (ستيمر بوينت) التي يبدو من عنوانها أنها رواية مكان تنطلق أحداثها من الحيّ الأوروبي (ستيمر بوينت) في عدن المدينة الكوزموبوليتية وانفتاحها على الجوار الأوروبي والإفريقي والآسيوي وتعدد الجنسيات والثقافات الوافدة إليها مع الوجود الاستعماري الطويل، وما تمخّض عنه من صراعات سياسية وتسابق على النفوذ بعد الحرب العالمية الثانية.



غلاف الرواية

وفي ظلّ تنامي حركة التحرر الوطني وانقسام العالم إلى معسكرين كبيرين خاضا صراعاً لا هوادة فيه، لتتحرر عدن وتنفصل عن اليمن وتتأسس (جمهورية اليمن الديموقراطية الشعبية)، فتدور أحداث الرواية انطلاقاً من اليوم الأخير للوجود الإنجليزي (٢٨ نوفمبر ١٩٦٧) مع شخصيتين أساسيتين هما المستثمر الأجنبي الفرنسي العجوز وسمير الشاب اليمني، وكلاهما كان يخشى ذهاب المستعمر، وكلاهما كان يدرك أن أيامه في هذه البلاد باتت معدودة، ولكلّ منهما أسبابه وشجونه وذكرياته التي تكاثفت جميعاً في ماتبقّى لهما من ساعات قليلة.

ثمّة شخصيتان أمامنا الآن: الخادم اليمني والمخدوم الأوربي، يتواجهان أمام مرآة بانورامية كما لو أنهما على خشبة مسرح، ومن زاوية قريبة يتابعهما السارد العليم، الذي قام بتسليط الإضاءة على كلّ منهما للكشف عما يعتمل في الداخل من أفكار وهواجس، بدءاً من سمير، الذي استهل الكلام على شكل مونولوج طويل: (رآك، أخيراً. سرت رعدة خفيفة في أنحاء جسمك، عندما تلاقت نظراتكما، وتخيلت المسافة بينكما ملبدة بالضباب، بغيمة من غبار أصفر). ليكتشف بأن مخدومه العجوز كان يزدريه مذ ضمه للخدمة في منزله، فالعجوز ثريّ وأجنبي متعالٍ وبتعبير سمير: (لم يبدر منه ما يطمئنك، إنك فعلاً مرئي بالنسبة له، ولا حدث أن نده عليك باسمك). لكن الوضع تغيّر الآن، فمجرد

الثقافة عابرة في المرآة كانت كافية لإشعاره أنه يحتاج إليه اليوم ولا يطيق البقاء في منزله وحيداً، إذ بان القلق على ملامحه بينما هو شارد أمامها.

وفي هذا الصدد، نعتقد أن استهلاله قد يكون النموذج الأوضح لنظامه البنائي القائم على الوصف والتقصّي الانتقائي، نظراً لأن الاشتغال على الوصف كتقنية فنية إنما لغايات ومقاصد توخاها الروائي، ومن ذلك تحقق الشاعرية بما تتركه من أثر في ذائقة المتلقّي، وبما تجعله يسترجع لحظات من حياته فيتفاعل مع النصّ وكأنه يكتبه بنفسه، فضلاً عما يمكن استيحاؤه دلالياً باعتباره تقصّياً انتقائياً، وفي مثل هذه الحال لا يمكن فصل الوصف عن السرد أو حكاية السارد إذ يغدوان جسداً واحداً يفيض لغة متجددة على الدوام سواء في مشهديات الحوار الصامت بين الشخصيتين أمام المرآة، أو في مشهديات عدن المتألقة وما تعانيه الآن في هذا المفترق التاريخي، وللتعبير عن كلّ ذلك أسلوبياً اعتمد الروائي تقنية مقطعية تنهض على التقصّي الدقيق وفق منهج بنائي ما بعد حداثي يتشظّى إلى احتمالات عديدة تتفرّع عنها احتمالات تأويلية ينضح بها كلّ مقطع كما لو أنه قطعة فنية مستقلة إلى حدّ ما، لكنها تتضافر جميعاً لتقدّم نصّاً باهراً، يدعو للعجب من هذا الدأب والإصرار على تقديم رواية بأسلوب مختلف عن السائد، وهو في الحقيقة أسلوب فريد ينمّ عن مهارات قلّما قرأنا مثيلاً لها في الأدب الروائي العربي، ولعلّها أقرب إلى أسلوب (كونراد) في (قلب الظلام)، أو أسلوب الأسترالي (ديفيد معلوف) في روايته (الإرهابي)، ولا نعني هنا المشابهة أو التأثّر، فثمة ما يدهش لدى الجميع، لكن وصفيات أحمد زين، سردية وإيحائيّة تحيل باستمرار إلى تأويل أو إسقاط مرتبط بزمان الحكاية.

إن الغموض هو الانطباع الأوّل الذي قد يخلص إليه القارئ، بسبب تداخل الضمائر وتشابكها في المقطع الواحد، ما بين ضمائر المخاطب والمتكلّم والغائب، فيصعب تمييز السارد من غيره، وهذا بطبيعة الحال يحتاج إلى قارئ صبور يتفاعل مع النصّ كلّما مضى في القراءة، لأنه سيعتاد هذا النمط من السرد، بعدما يمسك بالخيط الأساسيّ ويستمتع بالقراءة.



أحمد زين

وربّما تذكرنا هذه البنية بروايات تيار الوعي، وأفلام الموضة الجديدة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، بما تتضمنه من غموض مستحبّ ومهارات في توزيع الأزمنة ما بين الحاضر والماضي، فضلاً عن حضور التاريخ على شكل تناصّات، تعتمد الوثيقة المدونة أو الشفاهية المستمدة من مرويات الشخصيات، فضلاً عن المتفاعلات النصّية الكثيرة لشخصيات سياسية وفنّية زارت عدن، من مثل المهاتما غاندي وسعد زغلول والملكة أليزابيث، وجمال عبدالناصر والشاعر الفرنسي رامبو والفنان فريد الأطرش.. وغيرهم، لتعزيز المقاصد في الإحاطة بحياة مدينة استثنائية في زمكان شديد الخصوصية.

أحمد زين قدم نصاً استثنائياً في توجهاته الفكرية واجتراح تقنيات فريدة

بطبيعة الحال تطلب تقديم الشخصيتين الأساسيتين المتقابلتين أمام المرآة، توظيف تقنية الاسترجاع للكشف عنهما، وعمّا يعتمل في داخليهما من هواجس في هذا اليوم التاريخي، فلا يدرك الثري الفرنسي صاحب الشركات والنفوذ الملقّب (رجل عدن) أن زمانه قد أفل، وهو بالضرورة الزمان الاستعماري ونظامه الفكري، وعليه أن يستعد للمغادرة، بعدما أمضى عقوداً في عدن وكوّن ثروة واسعة، ما استوجب استعراض ماضيه، حيث يبدأ الروائيّ بالكشف عنه بالأسلوب ذاته، لتبيان معالم القلق البادية على محيّاه من خلال المرآة، ولربّما كان يفكّر في الوقت نفسه بجحود (عدن) التي عاش فيها عقوداً فـ(أي شيء فظيع تقترفه عدن في حقي؟) وهو سؤال مشروع فيما لو لم يكن في خدمة التاج البريطاني، وكأنه لم يدرك بعد أن زمان الاستعمار قد أفل.

ولمّا كان يصعب على العجوز الوعي باللحظة الانتقالية، التي يمرّ بها العالم وعدن بخاصة، فإن الروائي سوف يبدع في رصد أدقّ تفاصيله الجسدية، باعتباره رمزاً استعمارياً متعالياً شاخ وترهّل، ليتوغّل بعدها في داخله للكشف عن الجانب الوجداني وزاوية رؤيته، لتبيان علاقته بالمكان وأزمنته عبر فتح بوابة الذكرى، وربّما ما كان العجوز ليصدّق أنه انتهى إلى هذه الحال من العجز لولا الخبر الصادم، ولكن ماذا بإمكانه أن يفعل إزاء الأقدار؟ (شعور خالجه، له طعم لزج، اغتنى بخواطر وتفاصيل، أخذت تتوالى طيلة مكوثه جالساً يفكر. ما إن تولّي برهة من الزمن، حتى يشعر بأنه أقرب ما يكون إلى حتفه، إلى نهاية لم يقترحها أبداً، ولا خطرت له على بال، لحياة طالما أحب أن يظن أنها كانت، ولعلها ماتزال، عريضة ومتشابكة. يفتقد تدريجياً الرغبة في الإحساس، بما يحيطه من أشياء وكائنات).

بينما في المقابل كان الشاب سمير يفكّر بالمستقبل الذي هو زمانه بالضرورة أيضاً، وسنلحظ هنا أن سميراً يعيش حالاً من القلق المتزايد، لما ستؤول إليه الأوضاع، لكنه في الوقت نفسه يعي أن حمّى التحرر الشعارية والعنف المسلّح الذي اجتاح البلاد ما هما إلاّ انتقالة قسريّة من حضن معسكر لآخر، وهذا الآخر غيرُ واعد تبعاً لتجارب بعض الدول العربية التي غامرت في هذا الاتجاه.

قلق مشروع بطبيعة الحال زاده شعور بأن رفاق الأمس قد يعتبرونه خائناً لأنه لم يشاركهم الثورة، بل لأن رأيه في ما يخص عدن بعد الاستعمار مختلف ولم يكن مقبولاً من قبلهم وبخاصة (سعاد) الحبيبة التي استمالها نجيب بأفكاره التحرريّة، فما العمل الآن؟

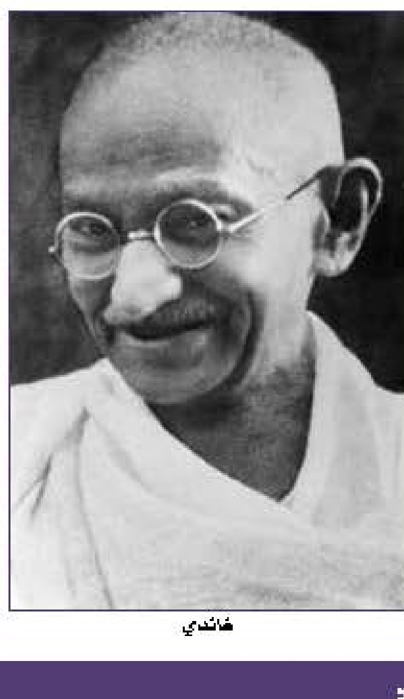
كان نجيب قد ذكّره مراراً أنه ليس عدنياً وهدده أمام جلسائه من المثقفين بالانتقام مالم يتخلّ عن فكرته تجاه الإنجليز. وبدورها سعاد نوّهت إلى شيء من هذا القبيل قائلة: (يبدو لي أن ما يحدث هناك في الشمال، يدفعك لرؤية الأمور هنا في شكل مختلف).

ومن هنا نستنتج أن العجوز الفرنسي، يرمز للوجود الاستعماري، وأن سميراً يمكن اعتباره رمزاً للمستقبل، وباعتباره معلّماً فهو رمز للمعرفة ولشباب اليمن الطامح إلى التقدّم والاستقرار بعد انزياح هذه الغمة.

وإذا كان العجوز رمزاً استعمارياً أو لم يكن، فإنه برأينا قد استحضر بوعي لمحاكمة ذلك الوجود على مدار الرواية، والكشف عن نظام تفكيره المتعالي تجاه المكان وأهله، ونعتقد في هذا الصدد، أن شخصية (سعاد) الفتاة العدنية المثقفة، هي الشخصية الأساسية الثالثة التي تماهت بعدن، فمكّن السارد من التوغل بعيداً في ذاكرة المكان كباحث أنثروبولوجي، يعاين حياة مجتمع مدني بعاداته وتقاليده وأنماط حياته من طعام وملبس ومرويات، يرويها شخوص جدد دخلوا الرواية، وأسهموا في إغنائها بمروياتهم

تنطلق أحداث الرواية من الحي الأوروبي (ستيمر بوينت) في مدينة عدن

شخصيتان أساسيتان في الرواية المستثمر الأجنبي وسمير الشاب اليمني وكلاهما يخشى زوال الاحتلال وتحرر عدن



غاندي



رامبو



حي ستيمر بوينت في مدينة عدن

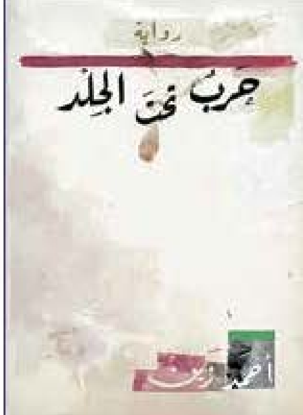
وبنظام تفكيرهم في العلاقة مع الآخر، وفي مسألة الرضا عن علاقة الفتيات والشباب ممثلين بسمير وسعاد، اللذين عبر علاقتهما مكّنا السارد من الانتقال السلس من التناول التاريخي والسياسي إلى الاجتماعي، الغني بتفاصيل الحياة اليومية وبالذاكرة كمرجعية (سوسيوثقافية) لعدن وأهلها، وهذه بلا شك لفتة ذكية تنمّ عن مهارة إضافية يمتلكها الروائي.

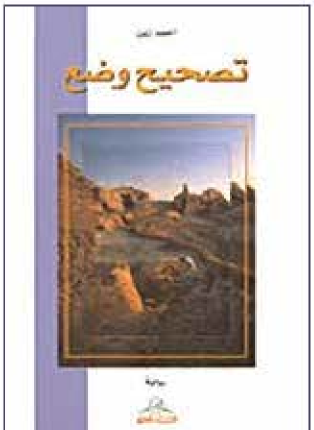
نعتقد أن مثل هذا الوعي المبكر من قبل سمير، في قراءة الواقع واستشراف المآلات، إنما هو وعي الروائيّ ذاته، تبعاً لما استجد لاحقاً من محن وعواصف ذهبت بعدن بعيداً، فبمقارنة بسيطة ما بين ذلك الزمان الذي شهدت فيه عدن حياة عصرية حافلة بعناصر الحداثة من نظام عمراني وثقافي، ارتبط بالثقافة العالمية بكلّ توجّهاتها الأدبية والفنية، فضلاً عن الحضور الغني للثقافات الوافدة للجنسيات المتعددة مع الحضور الكبير للشركات الدولية المتنافسة، لتغدو عدن وليس غيرها مستعدة كلّ الاستعداد للدخول في النظام العالمي، الذي بدأ يتشكّل مع انتهاء المرحلة الاستعمارية، وربّما مثل هونغ كونغ المستعمرة البريطانية السابقة، أو غيرها من المدن، التي استجابت لنظام الرأسمالية العليا، أو ما اصطلح عليه لاحقاً مرحلة ما بعد الحداثة.

فما لم يكن يعيه صديقه وغريمه (نجيب) وجماعته من المثقفين في ظلّ ذلك الاستقطاب الحاد بين المعسكرين المتصارعين، كان الشاب (سمير) يعيه، لكنه لم يستطع إقناعهم برأيه وملخصه أنه إذا كان نظام الاستعمار قد انتهى دونما رجعة، فلماذا لا تستمر عدن في النهج الجديد لتتموضع كمركز مشعّ ونموذج مستقبلي لليمن والمنطقة، لا سيّما وأنها كانت قد غدت حينها أهم ثالث ميناء في العالم؟

إن رواية (ستيمر بوينت) نصّ إشكالي يمكن قراءته واستنتاج دلالاته من زوايا مختلفة، تبعاً لإيديولوجية القارئ، سواء في ما تمّ تداوله عربياً من روايات وآراء حول الوجود الاستعماري وحركات التحرر الوطني، أو غيرها، وأن الروائي أحمد زين، قدّم نصّاً استثنائياً في توجّهاته الفكرية، وفي اجتراح تقنيات فريدة أشرنا إليها في سياق متابعتنا.

> الرواية نص إشكالي يمكن قراءته واستنتاج دلالاته من زوايا مختلفة تبعاً لإيديولوجية القارئ







رشيد الخنيري

بلورة خطاب روائي لا يلغي ما سبقه

مغامرة السرد وشواغل الكتابة

بأيّ منظور يمكننا أن نقرأ عملا سردياً؟ سؤال كهذا متاهة، على اعتبار أن مغامرة السرد تتعيّن بوصفها عملاً تخييلياً لا ينفك أن يقدّم مأدبة سردية في اتصالها الحميمي، المعلن والمضمر مع الواقع والمجتمع، وهذا لا يعني القول، بأن يتموقع الروائي تحت الأضواء الكاشفة بغية نقل نبض المجتمع كحدثٍ سردي بما يطبعه من تحولات، بقدر ما ينشد انشغالاً بطرق البناء والوعي بتقنيات السرد ونسج عوالم روائية تتصل بما يجري في المجتمع من تغيرات وتحولات. إننا نقصد في ضوء هذه الانشغالات بحتمية التموقع الإيجابي والفعّال في أفق بلورة عوالم تخييلية تروم كشف مواطن الكتابة ووضعها في الصورة اللائقة.

لعلّ مغامرة السرد تكتسب أهميتها في كونها تطرق باب الكتابة من قيمتها أولاً كفعل إجرائي لا يمكنه البتة الانفصال عن قضايا الأمة، تاريخاً وتصوراً وتخييلاً، ثم في كونها ثانياً تكشف عن عوالم خاصة تطبع اشتغال كل مقبل على العملية السردية، وهذا لن يتبلور بشكله الملموس والناجز، ما لم تكن هناك قراءة متأنية للمرويات الكبرى للأمة بتعبير الناقد بول ريكور، وعليه، فإن مغامرة السرد تتخطى الحواجز وتلامس بشكل أو بآخر ما يطفو على السطح من حالات طارئة وعاجزة على التموقع الإيجابي في صلب العملية الروائية. إن ما نصبو إليه هو سرد متحقق انطلاقاً من هموم الأمة والرقي بتحولاتها ومتغيراتها بما هو قمين بانفتاح السرد على عوالم أخرى تتجاوز المألوف والسائد والمتواضع عليه.

> الرواية العربية منذ نشأتها إلى وقتنا الراهن حاولت الاشتغال وفق منظور مغاير بعيداً عن الرؤية الكلاسيكية

وجلي أن الرواية العربية منذ نشأتها إلى وقتنا الراهن، حاولت الاشتغال وفق منظور مغاير ومختلف، فطفت على السطح الرواية- البحث/ الرواية العالمة/ الرواية- الأنثروبولوجيا، وهي مكاشفات جديدة تنمّ عن توجه جديد في الكتابة الروائية بوصفها لسان الأمة وحالها وأحلامها، بعيداً عن الرؤية الكلاسيكية التي طبعت الأعمال السردية الغربية من ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، ومعنى هذا، أن ثمة رهاناً مضمراً على تجاوز المقولات السائدة والحفر عميقاً في قضايا جديدة لم تطرقها الرواية من قبل.

يكمن هذا التوجه الجديد في مدى استجابة الرواية بمنظورها المختلف لمكتسبات المعرفة والحرية والوعي الفردي والجماعي، ذلك أنها وعكس ما يتم الترويج له، فإن الرواية تكتسب شرعيتها وراهنيتها من منطلق الهامش الذي تمنحه للروائي في طرق مواضيع جديدة، وأيضاً من خلال الحرص على البحث والقبض على قيم بعينها، طبعاً، من دون إعلان القطيعة على مكتسبات الماضي والتنكر لها، بل تجسير العلائق مع ما تحقق من تراكمات والسعي إلى بلورة خطاب روائي لا يلغي ما سبقه، وإنما الاستثمار فيه وتطويره بمقتضى السيرورة وتطور الأفكار والحفاظ على تاريخ الأمة من الزوال والضياع. إننا نؤكد ها هنا حتمية الإنصات لمختلف التجارب الروائية والسعي إلى قراءتها وتفتيتها وتفكيكها بغية سبر أغوارها العميقة وملامسة شواغل الكتابة فيها، بما يخدم العملية السردية ويساهم في إغنائها وتخصيبها وتنويع طرق اشتغالها وبنائها. من هذا المنطلق الحواري مع ما تحقق من تراكمات ووصولاً إلى سرديات الألفية الثالثة، أمكننا القول، بحتمية المقاربات السالفة، ووضعها في صلب الانشغالات اليوم، بوصفها تحققات جمالية لا بد منها في التأسيس لمقاربات جديدة وفق رؤى وتصورات معينة.

ربط الصلة مع الماضي له أهمية قصوى في تقديم نظرة شمولية تركيبية مع المنجز السردي، ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال رفضه أو الدخول معه في سجالٍ عقيم، بل لا بد من طرحه كسؤال إبداعي في سياقه وفي ظرفيته التاريخية، أو قراءته في ضوء المكتسبات الجديدة، لا أن يتم إلغاؤه إلغاءً تاماً، وإنما يتم استدعاؤه ومقاربته مقاربة تبرز سماته الجوهرية وتحولاته العميقة. فكل روائي هو في نهاية المطاف «ابن زمنه»، وابن المرحلة التي أنتجت عمله الروائي، وعليه، فإن القراءة الصحيحة هي تلك القراءة التي تستحضر كل سياقات تبلوره وكتابته، ومن ثم الكشف عن مدى ملاءمته واستجابته لشواغل الكتابة والوعي بالأسئلة العميقة التي يحاول النص الروائي الإحاطة بها ومحاولة الإجابة عنها سردياً.

تبقى مغامرة السرد تمثلاً تخييلياً بالغ الأهمية وفضاءً سحرياً لتبادل المواقف وطرح الإشكالات الآنية في شأن قدرة الرواية على نقل الواقع بشكل عام، مع ضرورة الإحاطة بحوامل الإبداع والوعي بها في أفق إقامة حواريات رصينة مع المتحقق والمفكَر فيه وأيضا اللا مفكر فيه، لأن ذلك من شأنه تخصيب الخطاب الروائي والعمل على «تأبيد» ممارسة كتابية لا ترتهن للآني والناجز فقط، بل تمتين العلاقات في تعدديتها واختلافها، من باب التأكيد على السيرورة التي ينشدها كل عمل روائي مهما كان مختلفاً في الزمان والمكان والسياق. إن مسألة تشكل النص بعيداً عن الاشتراطات الجمالية، لا تعدو أن تكون نشاطاً رحباً لتمثل الذاكرة والتاريخ والهوية والقيم، هذه القيم الأثيرة التي باتت تؤثث المشهد الروائي العربي راهناً هي انعطافة كبرى في مسار الرواية العربية، ودلالة عميقة على حجم الرهانات والتحولات، والواقع، إن ثمة طروحات جديدة في القراءة والتحليل والتأويل ينبغي أخذها بعين الاعتبار، لا سيما أن الرواية المعاصرة آخذة في طرق أشكال جديدة تخييلاً وكتابة ونقداً.

لذلك، فالمطالبة بتشكيل وعي جديد حول تحولاتها وإبدالاتها كفيلة بإخراج ممارستنا النقدية من إسار القراءات التقنية الكلاسيكية، والتمثل بمنظور قرائي متعدد يراعي – ما أمكن– خصوصية المرحلة ولحظتها الفارقة في الكتابة من خلفية أو خلفيات أخرى. صار لزاماً إذاً، التموقع ضمن ميثاق قرائي توسطي بين الماضي والحاضر، بين السالف والآني في أفق فهم هذه الانعطافة والإجابة عن كل إشكالاتها وأسئلتها الراهنة.

ثمة رهان مضمر على تجاوز المقولات السائدة والحفر عميقاً في قضايا جديدة لم تتطرق إليها الرواية من قبل

العمل على تجسير العلائق مع ما تحقق من تراكمات والسعي إلى إقامة حواريات رصينة مع المتحقق

مغامرة السرد تبين مدى قدرة الرواية على نقل الواقع مع ضرورة الإحاطة بحوامل الإبداع والوعي

(خفافيش بيكاسو) رواية وعي إنساني

آمـال بـشـيري.. تحاكي قضايا عربية بأجواء لاتينية



د. مزوار الإدريسي

أتذكّر عشاءً في غرناطة، سنة (٢٠١١)، برفقة قيدوم المستعربين الإسبان؛ بِدرو مارتِينِث مونتابِث، تطرقنا فيه إلى قضايا تخص العلاقات الإسبانية العربية في السياسة والثقافة والاقتصاد وغيرها، وقد لفت بِدرو انتباهي إلى أمر يخصنا نحن العرب، وهو انشغالنا بأوروبا وأمريكا بصفتهما مثالاً يحتذى، في الوقت الذي يمكننا أن نفيد فيه من تجارب شعوب أخرى، لا يختلف وضعها في شيء عن حالنا، وقصد بذلك شعوب ودول أمريكا اللاتينية، التي تكاد تكون أحوالها مطابقة لأحوالنا، والتي أفلحت إلى حد كبير في حل كثير من معضلاتها في كافة المستويات.



غلاف الرواية

أستهل هذا الاسترجاع، لأذكر بهذا الوعي غير المصرح به لدى الروائية آمال بشيري، لكنه مضمن جمالياً وسردياً في عملين روائيين:

الأول جسدته روايتها ما قبل الأخيرة (آخر الكلام)، التي ترجمت إلى الإسبانية وصدرت في غرناطة، والتي استلهمت ومددت تخييلياً رواية الكولومبي غابرييل غارثيا ماركيز (ذكريات الحسناوات الحزينات)، التي هي بدورها استلهام لرواية الياباني ياسوناري كاواباتا (الجميلات النائمات)، وتدور بعض أحداثها في بلد عربي، بعد أن سافرت الروائية أمل بشيري بالعجوز التسعيني إليه، متعقباً أثر عشيقته.

والثاني يتمثل في روايتها الأخيرة (خفافيش بيكاسو) الصادرة عن دار ميريت، سنة (٢٠١٨)، في (١٤٨) صفحة من القطع المتوسط، والتي معظم أحداثها وشخصياتها وفضاءاتها وقضاياها ترتبط بكوبا وإسبانيا، ولو أن لفرنسا حضوراً لا بأس به فيها.

وظاهرياً، يبدو أن الروايتين لا علاقة لهما بالوطن العربي، ومع ذلك أجدني لا أتردد في الذهاب إلى أنهما تعالجان الواقع العربي وتتحدثان عنه، خصوصاً رواية (خفافيش بيكاسو): التي تستعير عوالم من أمريكا اللاتينية وإسبانيا، متخذةً فضاء جزيرة كوبا مثالاً كسيرياً fractal (ترى المقاربة الكسيرية أن الجزء يمكن أن يختصر وأن يعبر عن الكل: فالورقة يمكن أن تختصر في ذاتها تاريخ الشجرة، مثلاً)، نظراً لعلاقته الوثيقة بمعظم البلدان العربية، التي تتخبط في مشكلات التنمية، وفي قضايا الديمقراطية، والفقر.



سلطان القاسمي يعلن تأسيس رابطة أهل المسرح في ختام فعاليات مهرجان أيام الشارقة المسرحية

ج.ع

أعلن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة عن تأسيس (رابطة أهل المسرح) التي تُعنى برعاية ودعم المسرحيين وذويهم، في مختلف أقطار الوطن العربي؛ لتذليل الظروف الحياتية الصعبة.

جاء ذلك خلال كلمة سموه التي ألقاها في حفل ختام أيام الشارقة المسرحية في دورتها الـ(٢٩) والتي نظمتها دائرة الثقافة، وذلك بالتزامن مع اليوم العالمي للمسرح، والذي يوافق (٢٧) مارس / آذار من كل عام، وبحضور ضيوف أيام الشارقة المسرحية. وأوضح سموه أن تسمية الرابطة بأهل المسرح دليل على القرب الكبير الذي يجمع المسرح بأهله من فنانين، موضحاً أنها ستعتني بالمسرحيين في الوطن العربي من خلال الموقع الذي سيجمعهم تواصلاً وأخوة.

وأشار سموه إلى أهمية المهرجانات المسرحية التي تنظم في مختلف أنحاء الوطن العربي، وتجمع الفنانين لتكون محافل ثقافية تطور من تجاربهم المسرحية، لافتاً سموه إلى أن أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية سيكون لها دورٌ كبير في الارتقاء بالمسرحيين علمياً وعملياً وتقنياً.

وقد تفضل صاحب السمو حاكم الشارقة بتكريم الفائزين بجوائز أيام الشارقة المسرحية في دورتها الـ (٢٩)، حيث نالت مسرحية (مجاريح) لمسرح الشارقة الوطني، جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل. وفاز الفنان إبراهيم سالم بجائزة أفضل إخراج مسرحي عن مسرحية (الساعة الرابعة) للمسرح الحديث بالشارقة، بينما ذهبت جائزة أفضل تأليف مسرحي للكاتب مرعي الحليان عن مسرحية (تلايا الليل) لمسرح رأس الخيمة. وحصل على جائزة أفضل ممثل دور أول الفنان فيصل علي عن دوره في مسرحية (الساعة الرابعة) للمسرح الحديث بالشارقة، وفازت بجائزة أفضل ممثلة دور أول الفنانة بدور عن دورها في مسرحية (مجاريح) لمسرح الشارقة الوطني، كما حصل الفنان محمد جمعة على جائزة أفضل ممثل دور ثانٍ عن مسرحية (الساعة الرابعة) للمسرح الحديث بالشارقة، وحصلت الفنانة عبير

الجسمي على جائزة أفضل ممثلة دور ثان عن دورها في مسرحية (أحمد بنت سليمان) لفرقة مسرح كلباء الشعبي. ونال جائزة أفضل ممثل واعد عبدالله محمد عن مسرحية (الساعة الرابعة) للمسرح الحديث بالشارقة، بينما فازت بجائزة أفضل ممثلة واعدة سارة السعدي عن دورها في مسرحية (مجاريح) لمسرح الشارقة الوطني. وفاز بجائزة أفضل ديكور الفنان علي جمال عن مسرحية (العرجون القديم) لمسرح دبي الشعبي، وفاز بجائزة أفضل إضاءة الفنان علي خدوم عن مسرحية (العرجون القديم) لمسرح دبي الشعبي، وأفضل مؤثرات صوتية وموسيقية إبراهيم الأميري عن مسرحية (مجاريح) لمسرح الشارقة الوطني، بينما حصلت على جائزة أفضل مكياج مسرحية (أحمد بنت سليمان) لفرقة مسرح كلباء الشعبي، وفاز بجائزة أفضل أزياء الفنان محمد العامري عن مسرحية (مجاريح) لمسرح الشارقة الوطني، وذهبت جائزة الفنان المسرحي المتميز من غير أبناء الدولة إلى الفنانة آلاء شاكر عن دورها في مسرحية (الساعة الرابعة) للمسرح الحديث بالشارقة.

كما تفضل سموه بتكريم الفائزين بجائزة الشارقة للتأليف المسرحي في دورتها الرابعة، وحاز المركز الأول الكاتب سامي بلال من الكويت عن النص المسرحي (كوميديا بلا عنوان)، وذهب المركز الثاني إلى الكاتب عماد الشنفري من سلطنة عمان عن نصه المسرحي (سدرة الشيخ الأبيض)، بينما حصل على المركز الثالث عبدالله صالح من الإمارات عن نص مسرحية (حارس النور).

وكرم صاحب السمو حاكم الشارقة خلال الافتتاح الفنان الكويتي القدير محمد المنصور بمناسبة فوزه بجائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي، والفنان الإماراتي حبيب غلوم بجائزة الشخصية المحلية المكرمة، كما تفضل سموه بتكريم العمل المسرحي (الطوق والإسورة) وتسلم الجائزة مخرج العمل ناصر عبدالمنعم.

وكانت أيام الشارقة المسرحية قد افتتحت مساء يوم (١٩) مارس الماضي بالمسرحية المتوجة بـ (جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي) التي تنظمها سنوياً الهيئة العربية للمسرح، وهي بعنوان (الطوق والإسورة) لفرقة مسرح الطليعة

الرابطة تعتني بالمسرحيين في الوطن العربي وتشكل جسراً لتواصلهم إبداعياً وإنسانياً

أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية تتكامل مع المهرجانات المسرحية في الارتقاء بالتجارب عملياً وعلمياً



من مظاهر التكريم

في مصر، من تأليف يحيى الطاهر عبدالله، وإعداد سامح مهران، وإخراج ناصر عبدالمنعم.

وتتنافس على جوائز الدورة الـ (٢٩) هذا العام كل من مسرحية: أحمد بنت سليمان، لجمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، ومجاريح، لمسرح الشارقة الوطني، والساعة الرابعة، للمسرح الحديث بالشارقة، والعرجون القديم، لمسرح دبي الشعبي، وتلايا الليل، لمسرح رأس الخيمة الوطني، وأبو شنب، لمسرح دبي الأهلي.

ومن جهته أوضح أحمد بو رحيمة مدير إدارة المسرح، أن أيام الشارقة المسرحية، شهدت في الدورة الـ (٢٩) تقدماً ملحوظاً من حيث العروض المشاركة والتي بلغت (١١) عرضاً مسرحياً تنافست (٦) من هذه العروض على الجوائز.

وتابع: (فالأيام المسرحية) صارت من أكبر التظاهرات المسرحية على مستوى الوطن العربي لما تتضمنه من ندوات تثقيفية وفكرية، وما تقدمه من نقد مسرحي يشارك فيه أساتذة متخصصون في فنون المسرح من كافة بقاع الوطن العربي.

ولفت بو رحيمة إلى أن (الأيام) احتفت بطلاب وطالبات معاهد وكليات المسرح في الوطن العربي، من خلال ملتقى الشارقة لأوائل المسرح العربي، والذي ينظم سنوياً على هامش (الأيام)، حيث شارك (١٠) من الطلبة، إيماناً من إدارة (الأيام) بأهمية مشاركة عنصر الشباب، ليشكلوا لاحقاً نواة لحراك مسرحي عربي، مدعم بالأفكار والأطروحات الجديدة، ومنصة تسعى من خلالها الشارقة إلى تأكيد التزامها بدعم الحركة المسرحية وتطويرها ورفدها بالمواهب الشابة.

وأكد مدير إدارة المسرح أن أهم ماميز هذه الدورة إلى جانب الأعمال المسرحية التي قدمت، كان الملتقى الفكري المصاحب للأيام، حيث ركزنا على عدة محاور مهمة، والتي جاءت تحت عنوان: الإخراج والسينوغرافيا في المسرح المعاصر: حدود العلاقة ومحدداتها، كما اشتمل الملتقى على عدة ندوات وورش تدريبية وسهرات ثقافية تتطرق إلى محاور واسعة من الأسئلة والرؤى الجديدة في المجال المسرحي، حول التمثيل والكتابة والنقد من مداخل وزوايا نظر متنوعة.



من الافتتاح



مسرحية «الطوق والإسورة»

سموه يكرم الفائزين بالدورة (٢٩) من أيام الشارقة المسرحية إلى جانب الفائزين بجائزة الشارقة للتأليف المسرحي... والفنانين محمد المنصور وحبيب غلوم



محمد العامري



حبيب غلوم



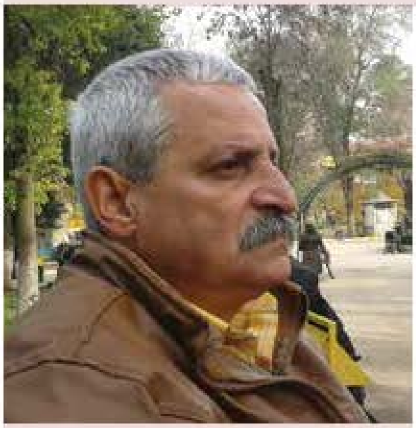
محمد المنصور



إبراهيم سالم

عصام محفوظ

المسرح كلمة وفعل



أنور محمد

ما كان يفعله الشاعر والكاتب المسرحي اللبناني عصام محفوظ (١٩٣٩-٢٠٠٦) في مسرحياته: (الزنزلخت ١٩٦٩)، و(الديكتاتور)، و(كارت بلانش ١٩٧٠)، و(لماذا رفض سرحان سرحان، مغامرات س في المدينة، زينب والشخص، الرئيس عبدالله، حسن والبيك، جريمة في المستشفى)، و(التعري ٢٠٠١)، هو أنّه كان ينتقد ويبرهن أننا صرنا عبثيين وما بعد عبثيين، وقد ضحك عليهم!! فدخلوا مرحلة الاستهلاك وتركوا عصر الإنتاج- الإبداع. فيرينا التناقضات، الاستغلال والاغتراب. ففي مسرحيته الأولى (الزنزلخت ١٩٦٤) وإن لم تنشر حتى عام ١٩٦٩، نحن مع (سعدون) الذي يتقاطع مع (حنظلة) ناجي العلي، سعدون العاقل الذي يحكمه ويحاكمه مجانين الخيانة في مشفى الأمراض العقلية والنفسية وعلى جريمة هم من ارتكبوها ونفذوها. سعدون الواقعي والخيالي، العبثي والوجودي، ابن الشعب، ابن العامة، الذي هزّ مشاعرنا فلسفياً وجمالياً. سعدون حمّال المصائب، مصدر الخير وليس الشر حتى في عبثيته، سعدون المتطوّر المتعدّد المتنوّع الذي يواجه فاجعته/ فاجعتنا. وكأنّ مايحدث لسعدون في الزنزلخت هو واقع لكنّه غير عقلاني، واقع أمّة لمّا تستخدم القوّة فلتقضي على (المعرفة)، أليست المعرفة قوّة؟ قوّة! ولكن في مسرح عصام محفوظ هي قوّة عمياء لتعذب وتفني نفسها، وأنّها القوّة التي كثيراً ما تخدع حالها بأنّ السعادة- الغبطة واللذة في متناولها.

إذا كانت الأفعال الشريرة من الفطرة والطبع... فما دور التربية والإرادة الإنسانية؟!

في مسرحية (الديكتاتور) نحن مع وحشٍ مفترس بمشاعر إنسانية، حاقد، قاسٍ، طمّاع، منتقم، ذي طبعٍ شيطاني. عصام محفوظ وهو ينمّي ويصعّد الصراع/ الفعل نحو الذروة، تراه لا يتكئ على فعليّ المصادفة أو الخطأ. إنّ الديكتاتور- بالمناسبة، المسرحية هذه حازت جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، كأفضل عرض مسرحي لعام (٢٠١٣)، في مهرجان المسرح العربي الخامس- أي ديكتاتور، هو وحش، وأفعاله الشريرة أفعال قصدية، وكأنّه يقول: اذا كانت أفعاله هذه من الفطرة والطبع، فأين ذهبت التربية والإرادة الإنسانية حتى يتحوّل هذا الكائن إلى مصدرٍ لآلام شعبه وتعاسته وتخلفه، برغم مايدّعي ويتصوّر بأنّه ثوري، ومايقوم به ليس انقلاباً، بل ثورة وكأنّه (المخلص). عصام لا يحمي المخلص، ولتكتسب ثورته قوّتها هازئاً منه يحوّل جهاز الهاتف في الغرفة إلى شخصية مسرحية، فنرى الديكتاتور يمارس سلطاته من خلاله وهو يعطي الأوامر إلى خادمه سعدون ليطلب من مساعديه الثوار وعبر جهاز الهاتف احتلال العاصمة واعتقال النواب وقتل الجواسيس و.. وحبس الشعب. فيما كان الجهاز أعزل- معزولاً عن الحرارة- لا سلك له.

عصام يهزأ، يسخر، ينكّل بالمستبد الجنرال، وبالعقل المطلق، العقل المريض. فمرّةً هو جلاد، ومرّةً هو ضحية. في تبادل الأدوار مع سعدون الخادم الطيّب، وهما في غرفة أشبه بقبر أو زنزانة، ولمّا يصير دور سعدون ديكتاتوراً، والديكتاتور خادماً، يقوم بتقبيل حذاء سعدون متخيّلاً أنّه (الملك) الذي قاد الثورة عليه، سرعان ما يقوم بقتله بحسٍّ انتقامي. ولمّا يموت سعدون الملك ويبقى الديكتاتور وحيداً في غرفته/قبره، وأمام المرآة التي لا يرى فيها غير صورته، وحتى يحقّق عصام محفوظ الذروة المسرحية، يضربها الجنرال بيده فتتكسّر وتتطاير الكسرات.. وينكسر.

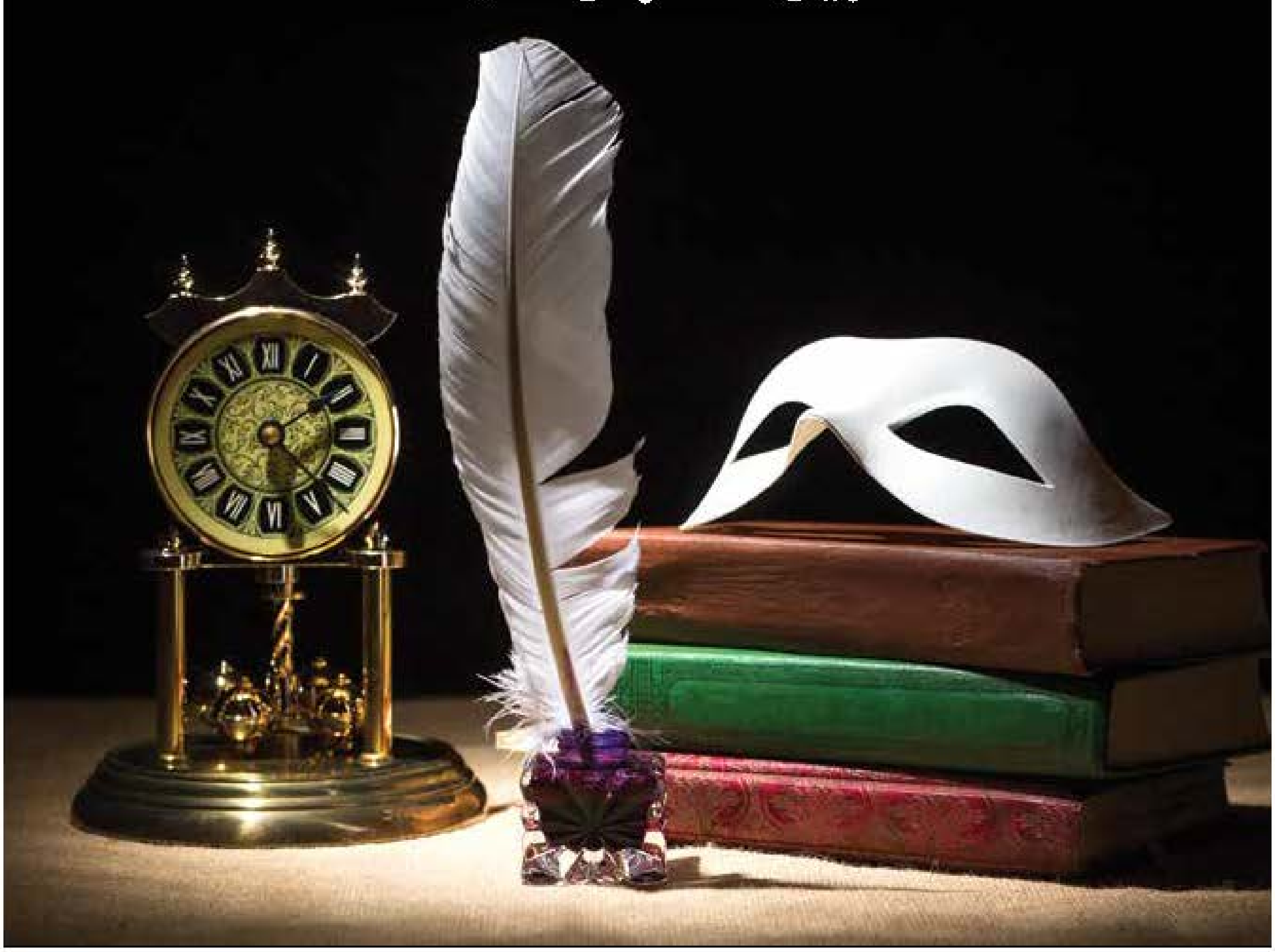
ولو نظرنا إلى (اللغة)، وعصام يكتب بلغة لاهي فصحى ولا هي عامية، فإنّما لأنّها لغة الناس، اللغة التي تصفع بثقلها ولونها الاجتماعي الرياء والفساد والخيانة التي نغلّفها بقشور التسامح والمحبة. عصام محفوظ لم يعاد الفصحى، بل وجد فيها مع العامية مرونة ومطواعية ومتنفساً لأفكاره، وربّما لقدرتها على إنتاج التأثير العاطفي، لأنّها لغة التعامل اليومية، اللغة الاجتماعية، لغة الجسدي والروحي وليس لغة الغيلان والوحوش. ويكفي عصام محفوظ أنّه كتب مسرحية (الديكتاتور). طبعاً هو لم يقض عليه، أو أنّه اجتثّه من جذوره وعمّت الديمقراطية الحياة. لكنّه كما غيره من المسرحيين يثيرون انفعالاتنا وتفكيرنا- روحنا بجمال المسرح.

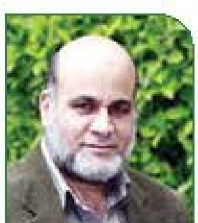
عصام محفوظ في (الديكتاتور) كما في (الزنزلخت)، كتب مسرحيةً عابرةً للزمان والمكان، فلا عودة إلى الرحم، بل مواجهة الحياة مهما امتلأت بالعنف وبالمآسي لتحقيق الوجود بالحاضر وإبداع المستقبل وليس استيلاده.. وأنّ المسرح من فعل، فعل نراه معقولاً ومحسوساً، ثابتاً ومتغيراً، ساكناً ومتحركاً. والكلمة فعل، والعقل والكلمة واحدان في واحد، وكأنّ مسرح عصام محفوظ يؤسّس لهذا الفعل ضدّ العقل المطلق، الذي يحكم في مسرحية الزنزلخت والديكتاتور، فيجهض إنسانية الإنسان، فيصير وجوده مثل عدمه.

استأثر بريادته أحمد شوقي

المسرح الشعري

بين الأدب والدراما





أحمد أبو زيد

في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، تلقيت مع مجموعة من زملائي أعضاء قسم الصحافة بكلية الإعلام، جامعة القاهرة، دعوة لمشاهدة مسرحية (الوزير العاشق) بأحد مسارح الدولة بالقاهرة، والتي كتبها الشاعر فاروق جويدة، وقام بتجسيدها على المسرح بالعربية الفصحى كل من الفنان عبدالله غيث والفنانة سميحة أيوب، مع كوكبة من نجوم المسرح في ذلك الوقت، وكنت لأول مرة أشاهد هذا الفن الراقي بلغة أدبية رائعة، يتعانق فيها الأدب بلغته الشعرية الرائقة مع الدراما وتراجيديا الواقع، سواء كان هذا الواقع مستوحى من التاريخ، كما في حكاية الوزير ابن زيدون مع ولادة بنت المستكفي في إحدى مدن الأندلس، أو كان واقعاً عصرياً يحياه الناس.

غاب عن المشهد الثقافي العربي برغم كثرة الشعراء القادرين على كتابته

وبعد أن شاهدت المسرحية الشعرية، التي سبق وقرأتها متناً مطبوعاً في كتاب، أدركت أننا أمام تراث من المسرح الشعري الراقي الذي أجاد في تسطيره ونظمه عدد من كبار الشعراء والأدباء من جيل الرواد، بداية من أمير الشعراء أحمد شوقي وعزيز أباظة وعبدالرحمن الشرقاوي وعلي أحمد باكثير، وانتهاء بأحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه وصلاح عبدالصبور وفاروق جويدة.. وغيرهم.

كما أدركت أننا نفتقد في عصرنا الحالي هذا الفن الراقي، حيث غياب المسرح الشعري عن المشهد الثقافي والفني الشعبي، هذا الغياب الذي يعبر عن أزمة المثقف والثقافة العربية، ربما بسبب العولمة، أو الأمية، أو تداعيات غياب الوعي، بالرغم من وجود عدد كبير من الشعراء القادرين على كتابة النص المسرحي الشعري.

والشعر المسرحي هو لونٌ من ألوان الفنون الأدبية، ظهر في العصر الحديث، ولم يكن معروفاً في الأدب العربي قديماً، ويُطلق عليه في بعض الأحيان (المسرح الشعري) أو (الدراما الشعرية) أو (المسرحية الشعرية) أو (الشعر الدرامي)، وهو الفن الذي يعتمد على الشعر العمودي أو غير العمودي في كتابة المسرحية، والتي تمثل مشهداً متحركاً يستطيع الكاتب من خلاله أن يوصل أفكاره ومغزى قصته للنّاس، من خلال أفعال وحركات أبطال المسرحية على مرأى الجمهور. والمسرحية الشعرية تحتوي على جميع العناصر الفنية التي يجب توافرها في الرواية النثرية، من: عرض وعقدة وحل.

ولقد ارتبط فن المسرح منذ بداياته الأولى بالشعر الذي كان خير أداة فنية للتعبير عن المضامين المسرحية المختلفة. وكان أرسطو في كتابه (فن الشعر) أول من قنن للعلاقة الوثيقة بين الشعر والمسرح، حين قال إن الشعر فن من فنون المحاكاة كالموسيقا والرسم. ثم قسم الشعر إلى شعر سردي وآخر درامي، أما الشعر الدرامي، فقد يكون شعراً ملحمياً أو شعراً مسرحياً.

ويرى النقاد، أن الجمع بين الشعر والمسرح هو الأساس، فالدراما تمثل المرحلة العليا في الشعر وفي الفنّ عموماً، ويعتبر الحوار وسيلة التعبير القادرة على نقل المضمون الروحي، لذا فإنه سعى إلى اعتبار أن الجمع بين الشعر والمسرح يمكن الانطلاق منه للوصول إلى النّاس، وتوجيههم وتهذيب سلوكهم وتحسين ذائقتهم اللفظية واللغوية.

ولقد انتشرت المسرحية الشعرية في الآداب الغربية انتشاراً واسعاً، وكان لها أهمية خاصة في توجيه ونقد المجتمع، وهي عريقة في القدم، لأن تلك الآداب ورثت هذا النوع من الفن من أشعار الأقدمين مثل اليونان والرومان. وازدهر المسرح الشعري في أوروبا، ولا سيما في إنجلترا وفرنسا، إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من الميلاد ازدهاراً عظيماً، وأقبل عدد كبير من مشاهير الأدباء والشعراء على نظم المسرحيات الشعرية على اختلاف أنواعها، ومن هؤلاء الأديب الفرنسي بول كلوديلو والشاعر الإنجليزي كريستوفر فراي والشاعر الإسباني لوركا.

وفي الأدب العربي كانت أول محاولة لكتابة المسرحية الشعرية على يد خليل اليازجي في مسرحيته (المروءة والوفاء) التي ظهرت عام (١٨٧٦م)، وتدور حوادثها في زمن النعمان بن المنذر ملك الحيرة، وهي ذات لون عربي واضح السمات، وتصور بعض المثل والأخلاق التي امتاز بها العرب عن سواهم.

ثم جاء أمير الشعراء أحمد شوقي، ليحمل ريادة المسرح الشعري، فهو أول من ذلل الشعر العربي، وأجاد تطويعه للتمثيل، ومهده لمن أتى بعده من شعراء المسرح الشعري، مثل عزيز أباظة، وعلي أحمد باكثير، وعبدالرحمن الشرقاوي ومحمود غنيم، وغيرهم.. ولايزال شوقي أباً للمسرح الشعري العربي، ورائده الأول على الرغم من الانتقادات التي وجهت إلى مسرحياته الشعرية.

أكمل مسيرته كل من عزيز أباظة وعبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور

هو لون من ألوان الفنون الأدبية المرتبطة بالمسرح الراقي



لوركا - عبد الرحمن الشرقاوي - صلاح عبد الصبور - أحمد شوقي

علي محمود طه - عزيز أباظة - أحمد زكي أبو شادي - فاروق جويدة

وترجع صلة شوقي بالمسرحية الشعرية، كما يقول الدكتور حمد الدخيل، منذ أن كان طالباً في باريس، وكان المسرح الشعري في فرنسا في أوج ازدهاره، فتسنى له أن يشاهد روائع المسرحيات الكلاسيكية والرومانسية، وهي تعرض على مسارح باريس، كما تهيأ له أثناء رحلاته إلى أوروبا، أن يقرأ لمشاهير الشعراء والأدباء الأوروبيين، مثل شكسبير وكورني وراسين وموليير وهيجو، وأن يتأثر بنزعاتهم المسرحية، فكان أن عكف على نظم أولى مسرحياته الشعرية وهي (علي بك الكبير) أو دولة المماليك، وهو في باريس سنة (١٨٩٣م)، لكنه لم ينشرها في تلك الأيام، وانصرف عن الشعر المسرحي إلى الشعر الغنائي، ولم يكتب للمسرح إلا في أواخر حياته، حين بويع بإمارة الشعر عام (١٩٢٧م)، حيث طلب منه بصفته أميراً للشعراء، أن يكمل فنه الأدبي باتجاهه إلى المسرح الشعري، وكانت كل الظروف آنذاك مواتية له لأن يضع تجاربه المسرحية.

وسرعان ما أخرج مسرحية (مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٧م)، ثم مسرحية (مجنون ليلى ١٩٣٢م)، وكذلك في السنة نفسها (قمبيز) وهي تحكي قصة الملك قمبيز، ثم مسرحية (عنترة) وهي تحكي قصة الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد وابنة عمه عبلة. ثم عمد إلى إدخال بعض التعديلات على مسرحية (علي بك الكبير) وأخرجها في السنة ذاتها، مع مسرحية (أميرة الأندلس)، وهي مسرحية نثرية، وله مسرحيتان هزليتان، هما: (الست هدى)، و(البخيلة).

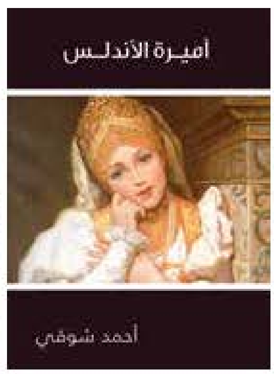
وقد اتجه شوقي، في مسرحياته الشعرية إلى التاريخ، يستمد منه موضوعات نصوصه وحوادثها، متأثراً في ذلك بمسرح شكسبير الشعري، وبالمسرح الفرنسي من كلاسيكي ورومانتيكي. وقد غلب الطابع الغنائي والأخلاقي على مسرحياته، وضعف الطابع الدرامي، وكانت الحركة المسرحية بطيئة لشدة طول أجزاء كثيرة من الحوار، غير أن هذه المآخذ لا تُفقد مسرحياته قيمتها الشعرية، ولا تنفي عنها كونها ركيزة الشعر الدرامي في الأدب العربي الحديث.

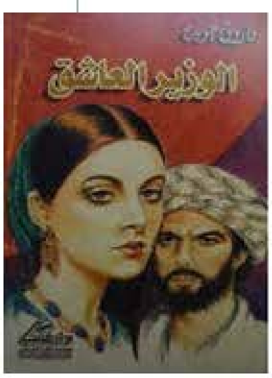
وبعد شوقي جاء عزيز أباظة، ليرث أمير الشعراء في ريادة المسرح الشعري، فصار رائداً للحركة المسرحية الشعرية، حيث كتب عدة مسرحيات شعرية، منها: (قيس ولبنى، والعباسة، وعبدالرحمن الناصر، وشجرة الدر، وقافلة النور، وقيصر، وزهرة).

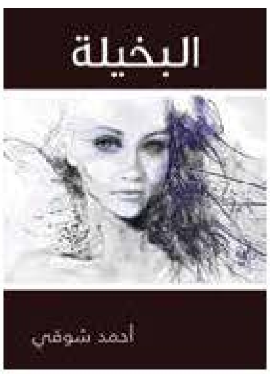
وقد وصفه العقاد في مقدمة مسرحية قيس ولبنى: (إنه باتفاق الجلة من العارفين شاعر من الطبقة الأولى في اللسان العربي، ومؤلف من مؤلفي القصص التمثيلي المعدودين في هذا الزمان)، وقال: (إن هذه المسرحية– وله مثيلات لها كما عرفت– جلت حقيقة: هي صلاح العربية الفصحى للمسرح الحديث، واستطاعة النظارة من جميع الطبقات أن يفقهوا معناها، ويشربوا مزاجها، وينتقلوا إلى جوها، ويستجيبوا لعباراتها).

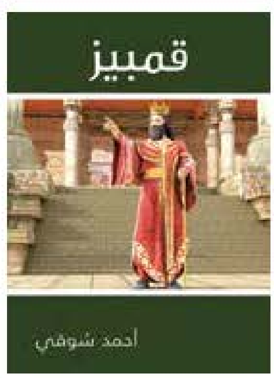
ومهما يكن فكتابة الرواية أو المسرحية شعراً ليس بالأمر الهين، ولا يتهيأ إلا لمن اجتمعت له الموهبتان والقدرتان، وعزيز أباظة قد أجمعوا على متانة نسجه، وصفاء لفظه، وجزالة أسلوبه، وأنه أتقن هذا الفن

كتابة المسرحية شعراً ليس بالأمر الهين ولا يتهيأ إلا لمن جمع بين الموهبتين

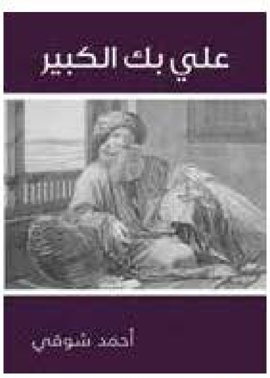


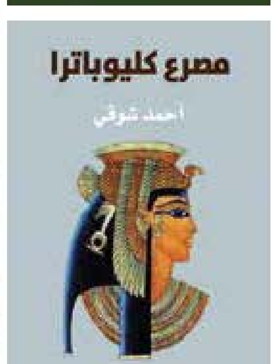


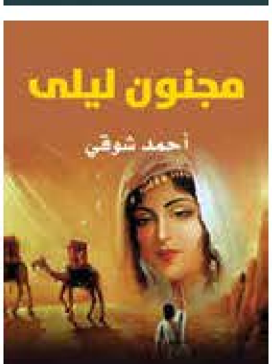


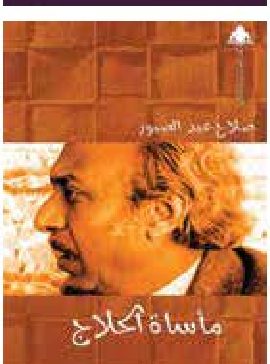












القصصي وجـوّده، وجـاء فيه بما يُعجب ويُطرب. وإني لأغري المعتنين بشأن العربية في هذه الأزمنة، أن ينتفعوا بهذه المسرحيات، ومسرحيات شوقي قبلها، في إثراء العربية الصافية الحلوة المبينة للناشئة وعامة المتعلمين.

وبعد شوقي وأباظة، جاءت تجارب أحمد زكـي أبـو شـادي وعـلـي محمود طـه، وأخـذ على جل الأعمال المسرحية في هذا السياق ابتعادها عن الاحتكاك بالواقع، أو الاقتراب من هموم الناس الاجتماعية، وغلب على هذه الأعمال كثرة الشخصيات، والنهل من الأفكار الجاهزة من كتب التاريخ العربي والإسلامي، بل كانت هذه الأعمال مجرد قصائد طويلة ليس بها الحس الدرامي، الذي يعبر عن الناس، وهو الدور الحقيقي للفن. وفي مرحلة لاحقة ظهر مسرح عبدالرحمن الشرقاوي، الذي صنع الريادة الحقيقية للمسرح الشعري وكتب أعمالاً تعتمد على شعر التفعيلة.

وبعد الشرقاوي تطور المسرح الشعري على يد صلاح عبدالصبور بشكل ملحوظ، وكـان السبب الرئيس فـي ذلـك اتصاله بالمسرح الـعـالـمـي، وموهبته الـفـريـدة، حيث كتب مسرحيات شعرية ضفر فيها الوتيرة الدرامية، حتى وصلت أقصاها في (مأساة الحلاج ١٩٦٤م)، أولى مسرحياته، والتي كانت نقلة نوعية مذهلة في تاريخ المسرح الشعري العربي، وجاء بعدها (ليلى والمجنون، ومسافر ليل، والأميرة تنتظر، وبعد أن يموت الملك)، وهذه المسرحيات كانت بمثابة الملهم لجيل بكامله في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وكانت مجالاً للعديد من الدراسات النقدية التي تناولت المسرح الشعري وما يحتويه من مشكلات فلسفية واجتماعية.

فقد تزعم صاحب (أحلام الفارس القديم) المسرح الشعري في شكله وأوزانه وإيقاعاته الجديدة، بعد أن حافظ الذين كتبوا بعد شوقي



من المسرح الشعري



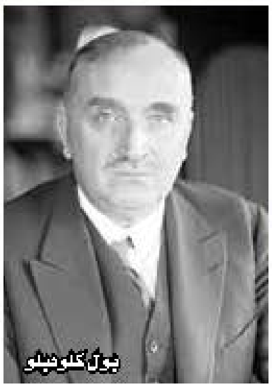
باكثير



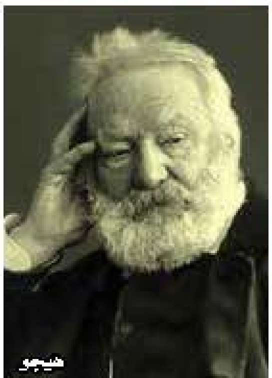
موليير



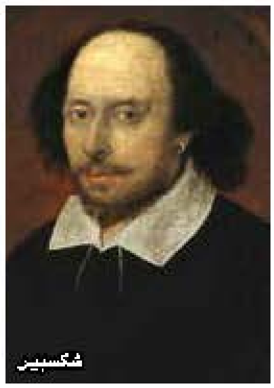
تي. إس. إليوت



بول كلوديل



هيجو



شكسبير

على النمط الذي ابتكره الأمير، ولم يطوروا لا في الموضوعات، ولا في البناء، ولا في الاتكاء إلى عمود الشعر التقليدي.

وقد تأثر عبدالصبور بالعديد من الشعراء العرب والغربيين، وعبرت أعماله عن مأساة الشخصية وعلاقة المثقف بالسلطة، فقد لمس في (مأساة الحلاج) وحدته وغربته برغم زحام الحياة حوله، وكانت مسرحية (ليلى والمجنون)، خير مثال على علاقة السلطة السياسية بالمثقفين، وكيف تبطش بهم.

وبعد تجربة صلاح عبدالصبور انحسر المسرح الشعري ولم يعش طويلاً، واعتبر كثير من المسرحيين أن الأزمة هي أزمة نصوص، إلا أن الشعراء يبررون هذا النكوص بإلقاء اللوم على المؤسسة الثقافية للدولة وبأنها لا ترعى المسرح الشعري، ولا تهتم بالمسرح الجاد أصلاً، باعتبار أن إنتاج مسرحية شعرية واحدة يكلف المؤسسة الكثير، وكل محاولات الشعراء المعاصرين في كتابة المسرح الشعري جميعها، تنتهي إلى الرف دون أن تتبنى مسارح الدولة عرضها. كما أن ظهور الواقعية في الأدب والفن والفلسفة، جعل المسرح يتجه إلى اللغة النثرية، لتنتقل بعدها إلى لغة عامية، يطلب منها البساطة، لتكون قادرة على الوصول إلى الجمهور حتى لا تشكل عائقاً أمام الفعل الدرامي.

أرسطو أول من قنن العلاقة بين الشعر والمسرح واعتبره محاكاة للموسيقا والرسم



لينا أبوبكر

الإنجليز لم يتخلوا عن شكسبير حتى الآن

شخصية هاملت الأكثر رواجاً بعد سندريلا

عادة ما تؤدي بارانويا الوجود والعبث إلى الانفصام الارتيابي للأبطال، ما يعطل عملياتهم الذهنية وحواسهم الإدراكية، مبقياً على هلوساتهم التراجيدية بلا كوابح زمنية، وهنا مربط الارتداد، إذ تشكل الظروف السياسية إسقاطات مجانية وفضفاضة على نسيج النص المشدود كحصير الوثب، أو ما يعرف بالترامبولين!

ولكن، هل فعلاً كتب شكسبير هاملت؟ أم أنه استوحاها من كتّاب ومؤرخين سبقوه؟ هل الأدب كممارسة إبداعية تواتر يخضع لعوامل استدراكية تغير من هوية سنده؟ أم هو سياق قابل للتبني بالإلحاق؟ أم علينا أن نسلم بتطور النص عبر الحقب من خلال متأملين جدد يعيدون صياغته بما يتلاءم مع بيئتهم الثقافية وأولوياتهم الاجتماعية والسياسية؟

مأساة هاملت، القصة الأدبية التي وصفت بأنها القصة الأكثر غواية لصناع السينما بعد قصة سندريلا، كتبها في حقيقة الأمر المؤرخ اللاهوتي والمؤلف الدنماركي ساكسو جراماتيكوس (من ١١٦٠ إلى ١٢٢٠) الذي عمل سكرتيراً وكاتباً لكبير أساقفة بلاده، ومستشاراً رئيسياً لفالديمار الأول، وأول من أرخ لتاريخ الدنمارك، أي أنه سبق شكسبير بثلاثمئة وتسعة وسبعين عاماً من انعقاد النية، فكيف اختطف هاملت آمليث، الذي اختلف المؤرخون على جذوره المسرحية؟

(آمليث) هو بطل جراماتيك، أو كما يسميه الغرب هنا: سلف مباشر لشخصية الأمير هاملت، وقد تراوحت الآراء حول كونه أسطورة إسكندنافية قديمة أو قصيدة آيسلندية متأخرة عن كتاب Gesta Danorum الذي أصدره ساكسو، حتى كأن (آمليث) تعرض لصدمة إبداعية أشبه بالصدمة الكهربائية، التي أعادت ترتيب الحكاية سردياً وأسلوبياً ضمن تباين سبل الانتقام في ذهنية شكسبير؟ مع العلم أن (آمليث) مرجع– تاريخياً– كنسخة غربية من شخصية كيخسرو، الملك الثالث عشر من ملوك الشاهنامه الفارسية، والذي يعتقد بعضهم أنه كورش نفسه، فيا لك من هاملت أيها التاريخ!

أما نظرية استنساخ شكسبير (هاملت) من مسرحية إليزابيثية لكاتب مجهول باسم (هاملت البدائي)، فلا ترد النص لأصله لأنها بدورها مرآة عاكسة للنص الألماني البديل Fratricide Punished، أو ربما لحكاية شعبية أو فولكلورية كتبت باللاتينية لاحقاً، ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر، فلا هي تماهت مع هاملت اندماجياً لما انشطر عنها عنقودياً، متخطياً حاجزها الأسطوري على طريقة قط الباركور، ولا أنت تدري هل أعاد شاعر إنجلترا تأهيله إبداعياً عبر جاك دريدا فيما بعد، مادام الشبح أبقى من الميت؟ أم أنه مطمط ذيله ليحافظ على توازن هيكله الدرامي وينجو من أسئلته المبهمة والصعبة التي لا تسهل الإجابة عنها؟ أم مشكلاته الفلسفية التي لا يمكن إيجاد حلول لها؟ هذا ربما هو سر سحر هاملت الذي أبهر القراء على مدى قرون: (لأنه لم يقل بعد ما يريد أن يقوله، برغم براعته في تحفيز المتلقي لاستكناه ما قد لا يكون هو نفسه مدركاً إليه، ولكنه مهم إلى الدرجة التي تقنعك بانتظار ما لن يقوله، دون أن تصل إلى نتيجة)، مادام السر في الانتظار!

وهناك محاولات نقدية تحمل بعداً توثيقياً وافتراضياً مبنياً على بديهيات قانونية، كأن تكون مثلاً شركة شكسبير نفسها قد اشترت المسرحية ليعيد شكسبير تقديمها بأسلوبه، لم لا؟

في عالم شكسبير الإلكتروني، يقدم الناشطون نظرية عادلة، لا بل وراجحة منطقياً، فهناك حكايات شعبية تختلف درجة تعقيدها وبنيتها الأسلوبية من زمن إلى زمن ومن ثقافة إلى أخرى، وبالضرورة لا بد أن تتطور وتتغير تبعاً للتأثيرات الاجتماعية والزمكانية المختلفة، بالتالي لا يمكن اعتبار هاملت نسخة مسروقة أو حتى مشتراة، طالما أن الحكايات الفولكلورية ليست ملكاً لأحد، بل هي حق إبداعي لكل كاتب يرغب باستحضارها على طريقته وبصياغته الخاصة، حتى وإن لم يراع الحرفية أو تقنية النسخ الأسطوري، ستعثر على تفاصيل تمليها المخيلة والوعي الحضاري والعاطفي والمعرفي لكل كاتب، وكلها تتجاذب أو تتنافر حسب السياق الظرفي، لكنها لا تشذ عن الإطار العام للحكاية!

موقع شركة شكسبير الملكية، يتحدث عن قانون تسجيل عناوين الكتب لأعضاء أحد الشركات، وكيف تم حفظ إدخالات بلا عناوين، أو بتصرف من شركة شكسبير (رجال اللورد تشامبرلين)، إضافة إلى أن النص الإليزابيثي لا يملك نسخة مطبوعة تدل عليه كأثر أدبي، باستثناء ما يشاع

عن عروض لشبح يصرخ (الانتقام، الانتقام)، اتُفِقَ علمياً أنه يعود لتوماس كيد، كاتب دراما الانتقام والمأساة، وقد أنعش وقتها الذائقة المعاصرة التي تجنح إلى المكائد وسفك الدماء ورؤية الأشباح!

شخصية هاملت في تمحورها المونولوجي حول الذات كمركزية للصراع، مثلت أكثر مسرحيات شكسبير إبهاراً وتشويقاً.. فهل كان بإمكان هذا الأمير الساخط والبارانوياتي أن يصل إلى العالم لولا شكسبير؟!

وبين عظمة الكاتب وعظمة النص، شعرة فاصلة، ليست هي التاريخ، لأن التاريخ وحده لن يكفي، ولكنها شيء من الفرادة، لا تعطي الحق لشكسبير أن يأخذ من غيره ما ليس له، إنما تهبه ما لا يمكن لسواه أن ينقذه من زمنه المغمور، لترثه العصور! هاملت هو العمل الأرقى لشكسبير، بشحنات ملحمية عالية، وعمق فلسفي، وحساسية فنية غير عادية، حتى لتبدو الشخصية أكثر تكريساً من الشخص، وحقيقية أكثر من الذي حققها وهو لم يزل يتأرجح بين وهم الحقيقة وما يتبقى من حقيقة الوهم.

الإنجليز يعتبرون شكسبير مكتبة تراثية وتاريخية غير قابلة للامحاء، لكنها رحبة بالقدر الذي تتيح به الجدل من قبيل الإثراء، لا الإنكار أو الإلغاء، وحين يتعلق الأمر بالرمز، يتجلى البعد الاستئثاري للطوطم.. فالعنصرية العمياء للأدب، تفوق التعصب للتاريخ والسياسة، لا بل وحتى الدين والأعراق، فماذا بعد يا أولاد هاملت؟!

ولم يزل هاملت، البطل الأحمق، يتشابه بالكثير من عناصره الأسطورية مع العديد من الملاحم الهندية، ومنها الإيطالية والإسبانية و(اللاتينية الأولى التي تقدم المعايير الكلاسيكية عن الفضيلة والبطوليات الخارقة، مع النفَس الملحمي المطعم بجنون مصطنع، أو تخفي بديلاً)، ولم يزل الإنجليز يجددونه بتحويله إلى نسق روتيني إحيائي، قابل للتطبيق على الممارسات اليومية.. لا تتعلق ثقافة التعصب لمسرحية هاملت بنسختها الشكسبيرية بالذائقة النخبوية وحدها، إنما هي تعبير صارخ عن التحجر الفكري ومازوشية الانجراف نحو الطوطمية في تجلياتها الفولكلورية، فلو أنك استثنيت هاملت من أعمال شكسبير، لخسر الشاعر الوطني لإنجلترا أكثر من نصف وزنه التاريخي، عداك عن قيمته الوطنية، وهو ما يتطير منه نبلاء وفقراء بحر الشمال على حد سواء، ويعاقب عليه محافظو الفايكنغ وقراصنتهم في مسرحهم.

لكن أن يحمل شكسبير عبء الأزمنة كلها، فهذا كثير، ليس عليه فحسب، إنما على التاريخ الذي لم يعد يحتمل إسقاطات الإنجليز عليه، ولم تستغرب؟! فبمجرد إلقاء لمحة سريعة على الصحافة اليومية وحلقات الجدل البرلمانية، ترى كيف يتكرس حضور شكسبير للتعبير عن الحالة السياسية المعقدة في مخاضات البريكسيت، وخذ ما تقوله إيما سميث في الغارديان وهي تحتج على استعارة الوزير الألماني في الاتحاد الأوروبي لشكسبير، كي يسخر من كارثة بريطانيا.

حين يغرد مايكل روث في نوفمبر الماضي: تراجيديا البريكسيت. حتى شكسبير لم يكن ليتخيلها.. أمر محبط، فهذا لا يعكس إلى أي حد يمكن أن تسوء الأمور، بل يعني أنه قلل من تقدير شاعر إنجلترا الوطني).. ويلاه !

في ذات الوقت الذي وزعت الأدوار على طاقم شكسبير الوزاري، فإن طغيان الحضور الشكسبيري على المشكلة السياسية العظمى في بريطانيا قد أفادها، خصوصاً أن دانييل حنان، عضو البرلمان الأوروبي عن البريكسيت، وهو كاتب أيضاً وصحافي، قد وضع شكسبير نصب رؤيته وتخصصه في إدارته للأزمة، لا بل إن هنالك عدداً لا يستهان به من رجال الدولة والأكاديميين أصدروا بياناً ربما تحول إلى هاشتاج إلكتروني أو ختماً للعنة: (لو كان شكسبير معنا الآن لكان صوت للبقاء)!

أخيراً، ربطت سميث بين معركة الخروج من الاتحاد الأوروبي ومعرفة العامة بشكسبير كطوطم قبلي قائلة: (شكسبير، أو بمعنى آخر هاملت، هو عالمنا المعاصر، ومسرحياته تعكس زمننا وآراءنا، ومشاكل تصلب الحدود والهجرات المتوسطية، ولذلك هو محلي قومي وعالمي إنساني في ذات الوقت، وهو شوفيني، ولكنه أيضاً ذا عقلية واسعة ومنفتحة).. فهل كان يكفي موت شكسبير وهاملت معاً لتحيا بريطانيا العظمى مع طوطمها المسرحي بلا أطلال، طالما أن الأبطال في حلقة الصراع البرلماني تخلوا عن سؤال هاملت الوجودي، واستبدلوا به سؤالهم العدمي في تراجيديا البريكسيت: الخروج أو اللاخروج؟

عبقرية شكسبير في شخصية (هاملت) أنه لم يقل ما يريد قوله ليبقى السر في الانتظار

(هاملت) يظل العمل الأبقى لشكسبير بشحنات ملحمية وحساسية فنية غير عادية تتأرجح بين وهم الحقيقة وحقيقة الوهم

هناك من ربط بين معركة الخروج من الاتحاد الأوروبي ومعرفة العامة بشكسبير وأبطاله الذين يعيشون معنا في عالمنا المعاصر

ممن غيروا نظرة الجمهور لفن التمثيل

زكي طليمات

رائد المسرح العربي



هيا زيدان

الفنان زكي طليمات رائد المسرح المصري، ومن أهم أعمدة المسرح العربي، ولد في القاهرة بحي عابدين في (٢٩ أبريل ١٨٩٤) من عائلة سورية عريقة من حمص، وقد جاء جده الثري إلى مصر بهدف التجارة، فأقام فيها وتزوج والده عبدالله طليمات فتاة مصرية مثقفة منحدرة من أسرة شركسية.



أحب التمثيل واشترك في جمعية أنصار التمثيل، وبعد حصوله على البكالوريا من مدرسة الثانوية الخديوية، دخل معهد التربية ولم يكمل دراسته فيه واشتغل مع فرقة جورج أبيض، ثم ترك التمثيل لمدة تجاوزت الثلاث سنوات ليعمل موظفاً في حديقة الحيوان، ثم استدعي عام (١٩٢٥) للسفر في بعثة للتخصص في فن الإخراج المسرحي والتمثيل في مسرح الكوميدي فرانسيز ومسرح الأوديون، وعاد بعد حصوله على دبلوم في الإخراج المسرحي وفنون الدراما.

وكوّن فرقة للتمثيل المسرحي الحديث، وضمت نخبة من أحسن ممثلي المسرح في مصر، وأسهم في إنشاء معهد التمثيل لصقل إبداعات المواهب الشابة، وقدم أنجح المسرحيات؛ مثل: (أهل الكهف ١٩٣٥)، و(صقر قريش ١٩٦٢)، و(المنقذة ١٩٦٣)، و(عمارة المعلم كندوز، وفاتها القطار ١٩٦٣)، و(الكنز)، و(آدم وحواء عام ١٩٦٤).

ويعود الفضل له في إخراج أول أوبريت للفنون الشعبية، وتميز إخراجه للمسرحيات بالدراسة العميقة والتناسق بين عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي من الملابس والمناظر والحركة المسرحية وتوزيع الإضاءة.

كما كان له في السينما أدوار مميزة لا تنسى، مثل دوره في أفلام: (خالد بن الوليد) و(صلاح الدين الأيوبي ١٩٦٣) و(أرض النيل).

وقد كتب مقدمات فنية لعدة مؤلفات ومسرحيات، كما كتب في مجلات عديدة، مثل الهلال والفكر العربي والمقتطف، ولأنه كان يجيد أكثر من لغة، فقد ترجم بعض الروايات العالمية مثل (الجلف) لتشيخوف، ومسرحية (الوطن) لساردو و(مسرحية المعركة) لفروندي.

كما عمل زكي طليمات مديراً للمسرح القومي من عام (١٩٤٢ حتى ١٩٥٢) وأسس وعمل معيداً لمعهد فن التمثيل العربي (١٩٤٤ حتى ١٩٥٢). وعمل أيضاً مديراً للمسرح المصري الحديث.


طليمات مع نجوم المسرح الكويتي


مع كوكبة من النجوم المصريين




زكي طليمات في فيلم «الناصر صلاح الدين»

ولم يقتصر عمله في المسرح على مصر فقط؛ فقد كان مشرفاً فنياً على فرقة البلدية في تونس، وكان له دور كبير في المسرح الكويتي من (١٩٦١ حتى ١٩٦٣) وقد حصل على جوائز وأوسمة رفيعة، منها: نيشان الافتخار من درجة (كوماندور) من الحكومة التونسية عام (١٩٥٠)، وجائزة الدولة التشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام (١٩٥١)، وجائزة الدولة التقديرية في الفنون من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية (١٩٧٥).

وفي مجال التأليف كتب عن المسرح والتمثيل، ودائماً كان يفخر بأنه اتجه للفن ومثّل على المسرح، في الوقت الذي كان يُعتبر التمثيل والممثلون مهرجين ولا يعتد بشهادتهم، واستطاع هو وبعض أصدقائه، مثل: سليمان نجيب ويوسف وهبي ومحمد عبدالقدوس والمحامي عبدالرحمن رشدي، وهم من عائلات عريقة وميسورة، أن يغيروا نظرة الجمهور الذي يشاهد هذه المسرحيات للفن وللفنانين، وهذا ما زاد من عدد محبي الفن وإقبال الجمهور المتابع له، ولقب برائد المسرح العربي حتى وفاته في (٢٢ ديسمبر ١٩٨٢).


جورج أبيض


يوسف وهبي

عمل موظفاً قبل أن يصقل موهبته الفنية في الإخراج والتمثيل في باريس

مثل وأخرج وألف الكثير من المسرحيات والروايات العربية والعالمية



أحمد الماجد

علاقة إبداعية تشترط الأُلفة والوعي

المسرح.. وجمهوره

المسرح لا يكون فاعلاً ومؤثراً في بيئته إلا حين يكون لجمهوره دور في صنعه، فالجمهور جزء من المشهد المسرحي، بل هو صانع العرض المسرحي، وهو خط الدفاع الأخير الذي يجب المحافظة عليه، وتحصينه من أجل تطوير المسرح وكذلك مستقبله، باعتبار أن ملكية أي عرض مسرحي تنتقل بعد تقديمه من بين أيدي مبدعيه إلى أيادي الجمهور، يتعاملون معه من خلال مشاعرهم، وبردود أفعال نفسية واجتماعية متباينة، كالصمت والضحك والبكاء والخوف والشفقة والإعجاب تصفيقاً بل والصفير أحياناً، فالجمهور يتلقى العمل المسرحي بحواسه فيكون من خلالها رافضاً، أو مشاركاً، أو متأثراً، باعتبار أن المسرح قادر على تجسيد صورة الإنسان الاجتماعي.

العرض المسرحي يسعى على الدوام إلى تحقيق حالة من التكامل بين النظرية والتطبيق، فهو يجمع بين الخبرات الجسدية والخبرات الوجدانية والمعرفية، ويوحد الفن والتكنولوجيا ويوثق الروابط بين المؤدي والجمهور، ولأن العرض المسرحي يتميز بتنوع معارفه وفنونه وبقدرته على تحقيق التآلف والاندماج بينها، فهو يعد النموذج الكلاسيكي للنشاط الإنساني المتكامل. من أجل ذلك، تعددت خيارات الجمهور وتنوعت في تفضيل نشاط مسرحي على آخر، فمن الجمهور من اختار الأعمال المسرحية الواقعية، وآخرون اختاروا الجاد فقط، وجمهور فضل الاستعراضي وآخر الغنائي والأوبرا وهكذا..

هذا الاختلاف والتنوع أثر في المنتج الإبداعي المسرحي، وفي المؤسسات الثقافية، من حيث توجهها ورسم خريطتها الفنية وتنوع أعمالها، بما يعادل ويتكافأ مع هذه الأنواع، سعياً إلى توفير الاحتياجات الحقيقية لتنوع المشاهد. ويمكن اعتبار علاقة الجمهور المسرحي بالتسلية قيمة أساسية في العرض المسرحي، بين عارض ومتفرج، مرسل ومتلق. فالمسرح يقوم على التسلية، وانطلاقاً من التسلية وقيمتها، تذهب بالمنتج الإبداعي إلى المتفرج المسرحي، وهذه النقطة تحيل إلى خطاب العرض ونوعه ومضمونه، فبعض المشاهدين يستسيغون مخاطبة الغرائز والعواطف والانفعالات في العرض، حيث يجدون في ذلك متعتهم وتسليتهم، وبعضهم الآخر يجدون تسليتهم في المخاطبة على مستويي العقل والوعي.

وبغض النظر عمّا يفضله الجمهور، فإنه يتوجه إلى قاعة العرض لأغراض ودوافع وأهداف ورغبات مختلفة ومتباينة، فمنهم من يأتي لاكتساب الخبرة والمعرفة الثقافية، المتمثلة بالفكرة والموضوع والمجسدة للعلاقات الإنسانية بمدلولاتها الاجتماعية، ومنهم من يأتي بقصد المشاركة الوجدانية والجماعية، أي رغبة الإنسان في أن يكون ضمن الوجود الجمعي، ومنهم من أجل اكتشاف حقائق جديدة تثيرها توقعاته عن سياقات أحداث الحياة، سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية، ومن الجمهور أيضاً من يأتي رغبة في تقييم ذاته والكشف عن نفسه، من خلال مقارنة معارفه بالمعارف المستقاة من العمل الفني، ومن الجمهور من يذهب إلى المسرح للتعرف إلى المبدعين، أو لحب الظهور الاجتماعي والتباهي، والتقاط الصور ووضعها على صفحاته في مواقع التواصل الاجتماعي.

وجميع ما ذكر آنفاً ينضوي تحت لواء الدوافع الذاتية، أما الدوافع الخارجية التي تجعل من الجمهور يقبل على مشاهدة العروض، فلربما تكون تلبية لدعوة مقدمة أو تحقيق رغبة الأهل أو الأصدقاء أو زملاء العمل، وأحياناً لتأثير الدعاية والإعلان وأساليبهما المغرية والمحفزة، أو لأسباب النشأة والاعتياد منذ مراحل الدراسة على مشاهدة العروض المسرحية، وربما يكون الدافع تأثير الفنان في المشاهد، ومن تلك الدوافع أيضاً جملة من الدوافع الحسية، مثل الوجوه الجميلة ونجومية أبطال العرض والضحك والتشويق والترقب والرقص والغناء والموسيقا وغيرها. ومن الدوافع الخارجية التي تبدو وكأنها غير منظورة، هي عدوى المشاهدة الجماهيرية المنقولة شفاهاً من قبل مشاهدي العرض، والتي تتنامى مع جودة العرض فتخلق زخماً جماهيرياً، وفي ذلك أيضاً يدخل النقد، حيث يلعب دوراً مهماً في دفع الجمهور نحو مشاهدة العرض، من خلال تكوين وجهة نظر أو رأي جيد عن العمل.

إن المشاهد أثناء العرض المسرحي

شخص متابع للعرض سعياً منه للوصول إلى الانسجام، الذي يعني لديه التوحد مع خطاب العرض مرة، والاتفاق مرة أخرى، وأخيرة التضامن، وهو مع كل ذلك يسترجع حالات يكون البطل أو الشخصية فيها أقرب إلى نفسه وفكره وإدراكه، فالمشاهد يتابع العرض أو التمثيل على أساس أن كل موقف يمثل لحظة اكتشاف وخلق، وبهذا يكمّل المشاهد ما ينقص الحدث من استنتاجات ونتائج، أكان ذلك بالرجوع إلى الذاكرة، أو من خلال المعايشة أو من خلال إدراكه للواقع المعيش أو المتخيل.

وذلك التواصل في متابعة العرض المسرحي يخلق حالة من التبادل بين ما يفهمه الجمهور، وبين ما يجب أن يرتقي إليه بالفهم، وكذلك فهم ما يقدم له من معرفة وحقائق علمية وموضوعية، فالجمهور يدخل قاعة العرض وهو في حالة فهم للواقع والحياة، ممتلكاً خزيناً من التصور والمعارف، ولكنه يفاجأ بحقائق جديدة تشده وتقلقه وتزعزع قناعاته أو معارفه، فيتحول إلى حالة من حالات البحث عن السبب في هذا التناقض، بحيث يسعى المشاهد إلى الوصول نحو فهم جديد، يتوصل إليه عبر العرض المسرحي، الذي يولد فكرة ويضع لها الرؤية والمعالجة، التي تنفذ بواسطة عناصر مؤثرة تمتلك أسلوبها ونهجها، على أن تكون مقبولة ومفهومة، لتثير فيه رغبة التفكير وتؤجج مشاعره وانفعالاته، وتجعله يدرك ذاته والآخرين الذين يعيش حياته المشتركة معهم.

إن العرض المسرحي يمكن اعتباره مشروعاً للمشاركة من قبل المشاهد، يتم على أساس من المجازفة والمغامرة؛ فالمشاهد يغامر بمعرفته ومشاعره لأجل تطويرها وإغنائها وإثرائها، آملاً أن يجد ما ينشد من اكتشافات جديدة يحققها له العرض المسرحي، فهو بانتظاره وترقبه وتشوقه وتحسسه وإدراكه بل وحتى في سأمه وضجره يبحث عن حالة اكتشاف حقائق تساعده كإنسان في مشروع حياة الديمومة والتطور، وهذه المغامرة تتحول إلى حقيقة مهمة، أو محصلة نعني بها المتعة الفكرية. وبرغم وجود روح حميمة واتصال روحي بين الممثلين والجمهور، فإن التأثير لا يظهر على الجمهور على الفور، بقدر ما يظهر بعد انتهاء العرض، مؤسساً دلالاته ورموزه في الواقع المتطور لذهن المشاهد، دونما إغفال لخلفيته الاجتماعية وتفاعلها مع ما يجري على خشبة المسرح، فالمشاهد موزع بين واقعين متفاعلين؛ أحدهما يمثل الواقع الذي يحمله معه إلى صالة العرض، والآخر التفاعل مع واقع ما يجري أثناء العرض، وهذا ما سيولد واقعاً جديداً ما بعد المشاهدة. وكذلك، فإن المشاهد لا يتقبل الوسائل ولا الشكل في العرض المسرحي، بل إنه يتقبل المضمون من خلال الوسائل والشكل، ولا تقع على المشاهد ضرورة ملاحظة تلك الوسائل التي قامت بإيصال ذلك المضمون إليه، وعلى هذا المنوال يتم استقبال كافة الأعمال الفنية العظيمة.

من أجل ذلك تتطلب عملية التمثيل والإخراج قراءة واعية للواقع وإسقاطاته التي يجب أن تتم بروحية المشاهد، بعد أن أصبح كل من الممثل والمخرج ممثلين للمشاهد، من خلال قراءته لتجسيد عملية العرض، لأن المشاهد يمتلك قدرة إبداعية للتأويل قد تتجاوز تأويل وتفسير المخرج والمؤلف والممثل؛ فالمخرج مثله مثل أي مبدع آخر، يجب أن يتمتع بحس مرهف بعصره، وأن يدرك ويشعر بالحاجات الروحية لمعاصريه من البشر، فالفنان المتربع في برجه العاجي يجب ألا يتمنن على الجمهور بثمار إبداعه، وفي بعض الأحيان يحدث العكس حيث يتجلى هذا الموقف المرائي تجاه الجمهور في السعي البائس لإرضائه وفي محاولة التكيف مع أذواق الفئة المتخلفة منه. هذا وذاك سيان، لأن الفنان عندما يبدع مع الجمهور فإنه بهذا يبدع له ومن أجله، ولكن من دون تكبر أو مراءاة، من أجل الوصول إلى حالة من التكامل في العرض المسرحي، الذي هو وسيلة مهمة من وسائل تطوير عملية المشاهدة لدى الجمهور، كونها تعمق الثقة لديه بالمستوى الفني والفكري للعرض.

إن علاقة المسرح بالجمهور هي علاقة وعي وإدراك بالعملية المسرحية نفسها، وإن ما يجري على خشبة المسرح هو فن. وما الحكايات المسرحية سوى فن مقترح مستقل عن الواقع، وإن كانت مرجعياته واقعية، والمطلوب ليس التماهي والاندماج في ذلك، بل مراجعة ما يجري نقدياً والحكم عليه، وهذا ما سيجعل من الجمهور شريكاً فاعلاً في عملية العرض المسرحي ونقد الحياة، وليس مجرد متفرج سلبي منفعل، مما يقود إلى ممارسة فعل التغيير المسرحي. يقول بيتر بروك: (إن المسرح، إذا ما افتقر إلى الجمهور يصبح مفتقراً لوجوده، فالجمهور هو التحدي وبدونه تبقى الصورة كاذبة).

المسرح لا يكون فاعلاً ومؤثراً إلا حين يكون لجمهوره دور في وجوده وتطوره

يظل الجمهور جزءاً من المشهد المسرحي إن لم يكن صانعه والمدافع عنه والمحافظ عليه

تتعدد دوافع وأهداف ذهاب المتلقي إلى قاعة العرض المسرحي، منها ما هو ذاتي وجداني وآخر تأثيري خارجي



يخطّ بعقل الطفل ويلوّن بروحه

محمد المهدي.. رسوماته رواية بصرية خيالية



محمد العامري

ما يثيرك في تجربة التشكيلي البحريني محمد المهدي قدرته الكبيرة على تمثلات أحلام الطفولة وتجلياتها في الرسم، حيث يؤثث لوحته بمجموعة من العناصر التي رسخت في ذاكرته كطفل، من أشكال وألعاب قماشية وتفاصيل تتمثل طبيعة رؤية الواقع من مخيال طفولي يزخر بالألوان والخطوط العفوية.

كانت الجدران والحوائط المرشومة بالخرابيش بأيادٍ صغيرة وغضة، هي إحدى مرجعياته الفنية، يتعلم منها ويدرسها من حيث طبيعة التخيُّل والتعبير بكل مبالغاته الطفولية، فقد وجد ضالته في ذلك الحلم الساخن والطازج ليقدم تجربة تنسجم وأحلامه، فقد سطع قوس قزح إلى جانب الرجل الخارق (باتمان) الرجل الخفاش الذي يحمل أحلامه إلى عالم الخيال الخارق في حل معضلات الحياة والتغلب على المشكلات المستحيلة، وكأن الفنان المهدي أراد بذلك سرد خيالاته البعيدة، والتي شكلت تاريخه الروحي ونظرته للحياة، فرسوماته بمثابة رواية بصرية، وتتبعات لمراحل الخيال وتطوره في عالم الرسم، فمن السذاجة أن نتحدث عن تلك الأعمال بوصفها طفولية محضة، أو عفوية ليس لها هدف.. على عكس ذلك فهي أعمال فنية تكتمل بوضوح رؤيته للموضوع الذي اختص به، وهذا ينفي تماماً مسألة الطفل الذي يرسم بعقل آخر، انظر إلى أعمال محمد

المهدي بوصفها محاولة لتعميق هذا الموضوع بوعي ثقافي عالٍ علو الرؤيا ومتانة البناء وتنفيذ الموضوع ذاته، فتعبيريته الرمزية والحلمية هي بمثابة منطقة لبث ألم الماضي، الذي اجتاحته التكنولوجيا، وساهمت في محو منطقة الخيال لدى الكائن الانساني، فقد وجد المهدي ضروراته في طبيعة أعماله التي فتحت نافذة واسعة على عالم مليء بالفن والتعبيرية الرمزية غير الملوثة، حيث استنطق عالم الماضي الخيالي ليقدمه بصورة تذكارية لنبش منطقة غائرة في أعماق المشاهد، حيث يتذكر المشاهد لأعماله سرديات بعيدة مررنا بها، ولذة غائرة في دواخلنا، دون التخلي عن متطلبات العمل الفني المتجاوز والمتين.

وقال المهدي في إحدى مقابلاته الصحافية: (هذه بصمتي وأسلوبي كفنان. أنا أشتغل على خطوطي بنفس الطفل وبعقله، وأوزع الألوان ثم أركبها بروح هذا الطفل، لكنها خطوط وألوان مدروسة بشكل دقيق ومختارة بعناية ودقة).

هذا الامر يؤكد وعي الفنان بما يقوم به على سطحه التصويري، فهي مجموعة من العناصر الطفولية، لكنها أنجزت بحرفية الفنان المحترف، من حيث قوة وجرأة المساحات اللونية، وتوظيفها لمصلحة الموضوع، موضوع الطفولة وخيالاتها.

فالمرجعيات التي يتكئ عليها المهدي لا تتوقف عند التذكر البعيد، بل نرى إلى تداخلات ما شاهده من أفلام الكرتون والسينما الخيالية، وبعض الحكايات الشعبية الخاصة بطقوس الطفولة، وصولاً إلى طبيعة مكونات الدُمى الخاصة بالطفلة الأنثى، وكذلك مفردة البيت الذي كان أكثر حناناً من بيوتات الحاضر، فبيت الطفولة سقفه من سعف النخيل وجدرانه من طين الأرض وأخشابها، بيت يشبه المكان الذي خرج منه، فقد انتقد المهدي البيوتات الأسمنتية بصورة غير مباشرة وحوّلها كمادة جديرة بمحاصرة الكائن وسجن للأبطال الخارقين في الأفلام، أي تحول الأسمنت إلى مادة للأسر والحصار المقيت.

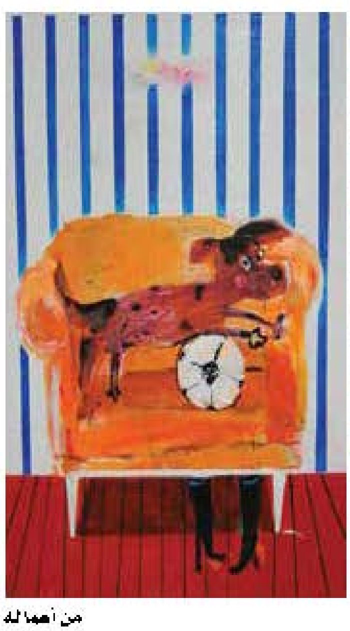
استطاع محمد المهدي أن يدقق بمجاوراته لأثاث منزله، ليعطيه قيمة مهمة في عناصره المستخدمة في العمل الفني، تحديداً التلفاز والكنبات والكراسي والطاولات، فقد أصبحت تلك العناصر مكوّناً أساسياً يحمل ويحتوي موضوعة الطفولة، بل هي الأشكال التي ركَب عليها تلك الدمية المستلقية على كنبة طويلة، وكذلك الكلب القافز على الكنبة، استطاع بذلك أن يضعنا بطقوس عبثية الأطفال وأعمالهم

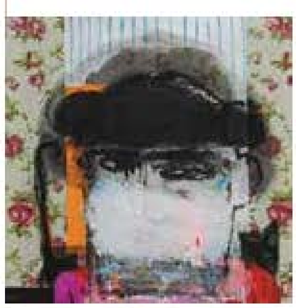






حقق مساحة خاصة ومهمة في المشهد التشكيلي العربي بتناوله العناصر التي تخص مخيلة الطفل وطبيعة الأداء الفني

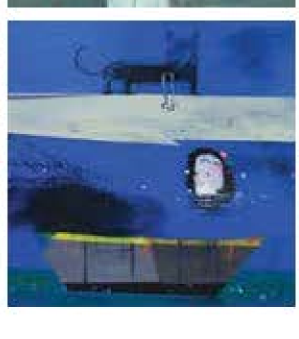












من أعماله

وألعابهم المبعثرة في المنزل، فهي جزء أساسي من مكونات البيت وحياته.

لم يتوقف المهدي، عند استخدامات تلك العناصر كمواد جامدة، بل اعتمد على طبيعة الحركات الرعناء للحيوانات المنزلية والدمى وحركات الأطفال وتقلباتهم على الأثاث، تلك الحركات أسهمت في تعميق حيوية العمل الفني لديه، إضافة إلى طبيعة حركة يده الحرة في التعامل مع الخطوط والمساحات اللونية المعقدة والمبسطة على حد سواء، إلى جانب ذلك استفاد المهدي من الأساطير الإنسانية، وتحديداً القنطور الذي رسمه بيكاسو، وهو عبارة عن جسد حصان ووجه آدمي، وأسطورة البراق وغيرها ليوظفها بكونها جزءاً من الخيال البشري في بعض أعماله، فقد نجد حيواناً بجسد طفل، ونجد ذلك في ترميزات الحضارة الفرعونية بشكل واضح.





لكننا لا يمكن تجاوز قصديات الفنان محمد المهدي في ما يخص بناء عمله الفني، فالانفعالات القوية التي يحققها في طبيعة خطوطه ومساحاته اللونية الواسعة والجريئة، ما هي إلا أفعال قصدية ومدروسة، من حيث وجودها ووظيفتها البصرية، وذلك لتفعيل طبيعة التعبيرية الطفولية كموضوع ليس إلا، فمن الخطأ أن نضع تلك الأعمال بمنطقة العفوية فقط، لكننا يجب أن نتجاوز ذلك بالنظر إلى العمل بكونه عملاً فنياً لفنان محترف، اختص بموضوعة الطفل ومخيلته.

هذه الموضوعة لم تكن حكراً على محمد المهدي، بل هناك من غامر فيها وأبدع، فهي خيارات الفنان في تحقيق ذاته وتجلياته في لذة الموضوع وتداعياته الفنية من ترميز وتعبير ومعالجات، فقد أصبحت تلك الصياغات من سماته الفنية التي عرف بها، وقد حقق المهدي عبر بحثه الجمالي في هذه الموضوعة، مساحة خاصة ومهمة في التشكيل العربي، عبر صدقية تناولاته للعناصر التي تخص مخيلة الطفل وطبيعة الأداء الفني فيها.

وقد لاقت أعماله رواجاً واعترافاً عبر مجموعة من مشاركاته، منها معرض البحرين جاليري للصحافة العربية، الذي نظم في لندن عام (٢٠١٣)، كما عرضت لوحاته في مزاد (سوثبيز) في لندن عام (٢٠١١)، وشارك في (آرت فير) دبي، ممثلاً جاليري البارح عام (٢٠١١)، وأقام معرضه الشخصي الأول عام (٢٠٠٩) في البارح للفنون التشكيلية تحت عنوان (الذاكرة المفتوحة)، كما أقام معرضاً شخصياً في العام نفسه في جاليري (XVA) في الإمارات، ولم يزل يواصل منجزه الفني برؤية واضحة ومبدعة.

تعبيراته الرمزية بمثابة نافذة تطل على عالم مليء بالخيالات الطفولية

يمتلك انفعالات قوية يوظفها في طبيعة خطوطه ومساحاته اللونية الجريئة



محمد المهدي في مرسمه

دالي وبريتون وميرو وذوبان الوقت



نجوى المغربي

يعتبر سلفادور دالي وأندريه بريتون وجيوفاني لومي أكبر دعاة السريالية الذين فتشوا في اللاوعي وسيّدوه على الوعي، فتحركت فرشاتهم وهم أنصاف نيام، وتجولوا في الوجوه وعلى قرص الشمس وشق قطارهم البحر متحديا قضبانه– إنها أشبه بتلمس غير المنطقي وأضداد العقل– فماذا بقي في أوروبا غير أشلاء وهدم ما بعد الحرب، حتى الوقت ذاب مع ما ذوبه البارود، وانتقل دالي إليه ناقلاً الزمن وهو يتلاشى عبر إحدى أبدع ما قدمت سريالية القرن، وكشف بريتون بواطن الأشياء التي تبدو ناعمة ومهذبة وأنيقة، ليطلعنا عبر فرشاته على قبحها ووجهها الآخر الذي اعتراه الخلل، متجاوزاً حدود الرسم إلى مجاز (دادائي) كان فاتورة حساب –يهتان الضمير القبيح ممهدا الطريق للرفض الاجتماعي والصرخة.

حقيقة على بعد خطوات من مدرسة تأثيرية نسفتها سريالية، حين صعدت عليها متفحصة بحس استثنائي، وأحيانا بسخرية رينيه ذات العلاقة التفكيكية بين ضد وآخر من نفس الجنس– وكأن الفن يكذب، فلم نره من قبل بهذا الخروج على القاعدة، فهو أعلى وأعلى وليل وليل وغياب وغياب– هو مبرر الوجود، علامات بارزة صنعها فكر نيتشه وحروب أوروبا المدمرة حكتها صبغات بكساباي البشعة– إلا مصباح وكرسي– أزمة معنى، وليست أزمة نص ولا لون ولا مقصود، فالفنان بقدرة فنه وأدواته يدق ناقوس الخطر بقوة تصم الآذان، لينتبه الجمع مستغلاً الوقت ومشدداً عليه في كل ما قدم على مسطحة، مجازات ورؤوس مربعة وحلقات وأنوف وانكسارات خطية وزوايا حادة، حتى في نساء (بواغي– جالا) ووجوه متعددة وكل قطعة مستقلة وجه – إبداع النظرة الفاحصة، ركز السرياليون على ما يختفي خلف الخفاء، مجتهدين في البحث عنه بأشكاله المختلفة المضاف إليها كثيراً من ذواتهم– لا تنسيق بل خلق.

وفي (ماجريت) كان مزج وبشكل أدق خلق جسراً بين الوعي واللاوعي لذا اعتبرناه (رينيه) أبا للأدوات، فكان يطرح شيئا ذا قيمة كبيرة، وإن كنا لا نراه مباشرة– فأبعاد التفاحة هي مجازات شديدة الترميز، تجذبنا غوايتها وما حولها من شوارع متعددة للعلم والخيال والمعتقد الديني والسلوك الفني، ونفس الراسم واللون واهب الحياة للوحة، تكبر اللوحة فوق الواقعية ويسكنها مزيد من الرغبة في التسكع في مساكن رغبة (أندريه ماسون) المصرة على مزيد من العقلانية الحرة فيما بعد الخيال، بوتشولز ألزم سرياليته بالتدخل المباشر لمصلحة الرائي المجتمعي، فأطلق الحرف مبشرا بمجتمع النماء والثقافة، (فلاديمير) الذي اعتنق العالم من خلال فراشة ملونة هزم بها الواقعية المفرطة، من خلال تحليقها الراقص فوق الألم، إلى العبور للحلم ولو في حذاء– وما أبدعه من مضمون وترميز خلق مجتمعا جديداً، خلال رقص وكتاب وحذاء وحركة مشي وأبواق في خراطيم أفيال، وكأنها النفير الأقوى للجمع والإصرار– جسر الحذاء وجسر الزهر وجسر الفاكهة وجسور من اللاوعي، تشكل الوعي الحقيقي المأمول الأزهى– (فلاديمير) المرموق يتجاوز أعلى درجات سلم السريالية لأجل إسعاد وطنه، حتى لو مر مؤقتاً من خلال مدفع وخجل عباد الشمس من البارود، فهو مازال مصراً على الحلم فقدمُ على الطريق، وجسد في السماء.

ولا تقف أشكال السريالية عند فانتازيا الرمز، وهو ما عجت به غابات النباتات الفضائية في معانقة مقصودة لتعبيرية الأشجار وأوراقها، ويعد (ماكس أرنست) من القلائل الذين تحكموا في خامة المسطح الخشبي مع الحلم المرسوم– بينما دي شيريكو الذي عمد إلى الخصب في عائلة أشهر لوحاته، المتشابهة في شكل الرؤوس وقصر الأقدام في ترميزية إلى الحلم الكبير المتشابه والمجمع عليه مع قلة الإمكانات أو ما يعني المحاولة الدؤوبة للحصول عليه، بينما رينيه ماجريت في سلسلة لوحاته ذات الاسم الواحد تحت الإنسانية، تبدو حالة من التناقضات وإعادة الاكتشاف حتى للفرضيات وأبدالها– وفوق سريره (دالي) يعمل، وهو نائم رسم نفسه في إشارة للحلم واللاوعي المنهمك في العمل والتطلع.

اعتمدت السريالية على تفريغ الطاقات، فماذا بعد وأين مستقبلها؟ ففي ماجريت وكيلي بلشفية متصاعدة، بدءا بالقبعات، ووصولاً إلى كل مركبات البعد عن التوازن النفسي، بسكب الخطوط، والأسود يتخلله احمرار العينين مع كل أشكال الذعر الهاربة من ذعر. تنصل كيريكو وهرب من سرياليته التي بلا تطور إلى الخشب المقصوص والعين الخام والوقوف على أبواب الدادائية، وإن وجدنا تكويناته حافلة بالهذيان والهائمية غير المعلومة الجذور– فلا سطوة في اللوحة كما يعلنها مثلا ميرو بمثاليته واستعلائه، وجاكوميتي برمزيته وحالاته المزدوجة بالحكايات الخرافية، ولا تتشابه درجات السريالية في حق الصعود بالخيال والانتفاع بمادة الحلم، كونها أهم من الرسم وخامة المسطح– ففي الفاصوليا تفور غضبا تبدو قضية الإنسان، وفي الزرافة المحترقة تجربة قاسمها المشترك بين القديس وعالم العدم، أما دوجريكو في رحلته اللانهائية، فهي كسر قيود الواقع التي تعدت الأرض، مضافة إليها إشكالية التحليل.

لا شك أن السريالية صحوة فكرية جامحة وتطور بلغ عنان السماء، دون الالتفات للقول البائد بأنها نرجسية وغطرسة وتطور غير مسؤول للفن، وإن بدت الفيلة المرتكزة بأقدامها على نمور الشرق والغرب، أكثر فحولة وسطوعا وإضاءة على ما سبقتها من واقعية وما تلاها من تفريعات المدرسة التأثيرية، ولا تغفل العقود الخمسة الماضية إدارة ميرو للنجوم والطيور وفضاءات السلالم، إلى القمر لحقها بعقد سادس، أهداه لإسبانيا بعد حربها، فكانت أنفاس محترقة وألعاب نارية، وهي أعمال تصعد إلى السماء السريالية وتتجذر في أصالة واقعية، وهي طراز ميرو الخاص الذي لا ينافسه فيه أحد، كونه احتوى الاضطرابات السياسية وتظاهرات الدهشة اللونية في مجموعاته الثلاثية. وعند ماكس الذي بدعوة من بروتون لبيا دعوة معرضهما السريالي معا، بتسع لوحات بألوان جافة وأسطح متنوعة ونصب تكرارية وحدائد مطلية ومجموعات من جص وخشب وأخرى متباينة، كانت بحق أسطورة حصدت الجوائز، وغادرت السريالية الساحة بعد خروجها من باب العرض.

السرياليون فتشوا في اللاوعي وسيّدوه على الوعي وتجولوا في الوجوه غير المنطقية



أبرزَ لمعان اللمسة اللونية العفوية

عمر حمدي.. إشراق ضوئي مع الزمن



أديب مخزوم

كان الراحل الكبير عمر حمدي (مالفا) يعود وبشكل دائم إلى ينابيع ذاكرته الطفولية، هو الذي لازمته الوجوه القروية منذ معرضه الأول، قبل نحو نصف قرن من رحيله إلى فيينا في (١٨ تشرين الأول ٢٠١٥)، ربما لأنه آمن منذ البداية بأن الوصول إلى العالمية يعني البحث والتنقيب عن خصوصيات التراث الحضاري والفولكلوري، والبقاء في إطار اللون المحلي الغني بالأضواء والأنوار الباهرة. فالمنطلق الأساسي لاستشفاف أجواء التفاعل الفني بين الحسكة وفيينا، وبين الحسكة ونيويورك، برز في قدرته الدائمة على إعطاء اللوحة الأوروبية الحديثة والمعاصرة، إشارات أو مناخات لونية محلية، وتنوعاً في البحث عن جديد.

ولقد طرح تساؤلات كثيرة حيال هذا التنوع التشكيلي والتقني، الذي جعل معارضه أشبه بواحة لمسيرته الفنية الطويلة، يجد فيها المشاهد ما طاب له من تأمل تجربته، وما عصف بها من تغيرات وتبدلات وانقلابات مفتوحة بمزيج لوني محلي على توجهات وتداخلات ثقافة فنون العصر. وفي هذه التساؤلات عودة للاعتراف الفعلي باستمرارية بحوثه الواقعية والانطباعية والتعبيرية والتجريدية بعفويتها المطلقة أحياناً.

وفي كل مراحله وتحولاته وانقلاباته التشكيلية القادمة من مؤثرات أضواء وأنوار وألوان الواقع المحلي المترسخ في ذاكرته منذ الطفولة، كان يجعل اللامرئي مرئياً، على حد

قول نيقولا دي ستايل. وكانت تجربته مغمرة على الدوام وقادرة بمرونة موهبته الفذة في التكوين والتلوين معاً، على ترويض وتكييف وتوليف العناصر التشكيلية وغنائية اللون المحلي، الذي يشع في لوحاته كبريق ضوئي مقطوف من نورانية ألوان الشرق. فالعودة إلى بريق اللون المحلي هي محاولة لإعادة لوحاته إلى منطلقاتها الأولى، ليس فقط كفن تجريدي، وإنما كحركة اختزالية متوافقة مع جمالية التبسيط الهندسي (تقطيع اللوحة إلى ما يشبه المربعات والمستطيلات) فقد كان يكشف عن تحولات جديدة في بنية النص التشكيلي، تحولات تتوالد من سياق الطروحات الفنية الحديثة، التي تظهر بعض الانحياز أو العودة إلى الواقعية التصويرية أحياناً (وجوه واقعية أو تعبيرية على خلفية لونية تجريدية) مع انحياز واضح، كما أشرت، نحو الحركة والوهج وإيماءات الإيقاع الغنائي للونية المحلية المرئية بالإحساس، أي بالعين الداخلية.

ولقد كان يصر على مبدأ الحركة التعبيرية الغنائية في التكوين الفني، لزيادة الإحساس بالحركة من خلال اللون والنور، على أساس أن هواجس التركيز على مظاهر الحركة تدرج ضمن إيقاعات البحث عن جمالية حديثة تلغي القشور، وتبقي فقط على الحركة المتواصلة لألوان الأشياء، باعتبارها الطبيعة الحية المرئية بالإحساس. والتأثير المباشر لتطلعاته الانطباعية يظهر بشكل واضح في لوحاته التجريدية عبر ألوانه الغنائية المتباينة والمتراقصة.

وفي لوحاته جسد الموضوعات الإنسانية والوجوه والطبيعة والزهور، ضمن رؤية فنية انطباعية في قسم من لوحاته، أبرزت إشراقة الضوء وبهجة اللون ورهافة العاطفة، في وضع اللمسات العازفة على أوتار المشاعر. فهو رسام طبيعة وأزهار ووجوه بامتياز، كان يرسم أجواء الفرح في الطبيعة، ويلتقط بشكل دائم الألوان المحلية الحية والمشرقة في الهواء الطلق، ويعيد الاخضرار والحياة إلى الأشجار والأغصان، فتواترت عناصر الطبيعة المكتنزة بالورود والزهور بعفوية مركزة، وفي مجموعة أخرى قدم مساحات لونية تجريدية حققت مظاهر وحالات الغنائية اللونية.

وما هو لافت في لوحات الراحل الكبير عمر حمدي، تلك التقنية اللونية وحيويتها، التي تتسع للكثير من الطرب الإيقاعي، فاللمسة اللونية الأنيقة والماهرة ترتكز على خبرة وحساسية في التعاطي مع المادة اللونية الزيتية، حيث يجيد تطويعها وينوع في إظهار درجاتها اللونية القزحية والإشعاعية، التي تنفتح على الضوء المحلي الساطع، فاللمعة في البقعة أو في اللمسة اللونية العفوية، تجعل المنظر الطبيعي مائجاً بالحركة، ونابضاً بالحيوية والخيال، حيث يضيف إليه عناصر من ذاته ومن مخيلته وخصوصيته الإبداعية، فقد كان يرسم وسط طبيعة مشرعة على الشمس الساطعة، للوصول إلى المدى المنتشي بفرح الورود والزهور والطراوة اللونية، التي تطل على الحياة من خلال ما أبرزته اللوحات من أوراق وأعشاب خضراء وحضور واضح لألوان الربيع.

فلوحاته أظهرت مقدرته وحساسيته المرهفة، وأكدت عشقه المتواصل للنور، والوهج الشمسي المتتابع في فضائية المنظر الخلوي، الذي يتجلى من خلاله الاخضرار كبريق أمل بعودة الحياة للأرض اليباب، وكل لوحة قدمها أكدت رغبة الانفلات والخلاص من أجواء القتامة والحزن والأنوار الشاحبة، فالرسم هنا هو الرمز والسعي لإبراز اللمسة العفوية الباحثة عن سعادة مفقودة، حيث كل شيء يتحرك مع الغنائية اللونية المشحونة بالفرح، وهذه العفوية في المساحة هي التي كانت تحرك فضاء اللوحة بحركات ريشة سريعة خاطفة، تنقل تبدلات الأضواء والألوان على عناصر المشهد الطبيعي.

فنان انطباعي بامتياز، فنان الأمكنة الحميمية والفرح والانبهار اللوني والضوئي.. وهو قبل ذلك فنان اللون المتحول مع الضوء ومع الذات ومع الزمن، إذ ثمة حركات ضوئية خاطفة نلاحظها في تصوير التدرج اللوني القزحي،

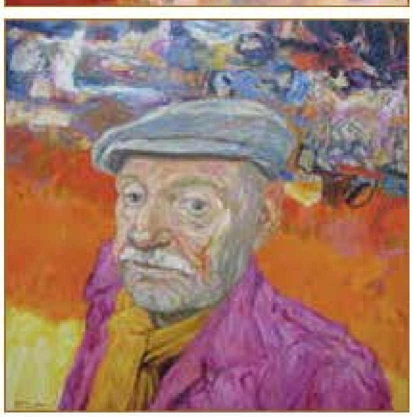
ظل بمثابة الزاهد المأخوذ ببريق الضوء والأجواء الشرقية طوال اغترابه

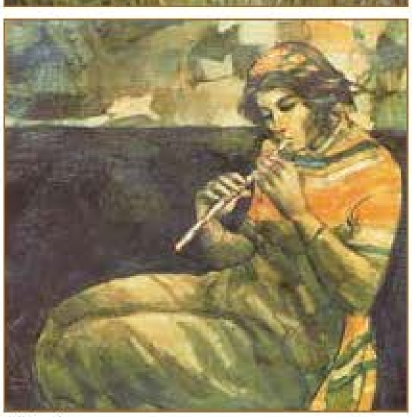
التقط أجواء الفرح في الطبيعة من خلال الألوان الحية المشرقة

ثمة حركات ضوئية خاطفة نلاحظها في تدرج لوني









من لوحاته

> رسخ مبدأ الحركة التعبيرية الغنائية في التكوين الفني لزيادة الإحساس بالحركة


بشار العيسى


حنان قصاب حسن

تدرج ألوان المرتفع والوادي، تدرج ألوان الزهور والأشجار والأعشاب وحركة الغيوم. وفي إطار هذه الصياغة الفنية التي تهتم بالدرجة الأولى بتلك الحركة الضوئية المتحولة على الأشياء، كان يعمل على تصعيد جماليات الطبيعة من خلال التأليفات اللونية التي تصل إلى حد الإبهار، وتبحث عن أبعاد جمالية جديدة ومغايرة لحركة المنظر أو المشهد الطبيعي، وهذا ما نجده من خلال تطوير مستوى تقديم المنظر الطبيعي المائج بالحركة، وتطوير مستوى النقطة التي يجب من خلالها النظر إلى المشهد. وفي جميع مراحله الفنية ظل الوهج اللوني الشرقي مطبوعاً في مخيلته وظاهراً في لوحاته، حيث قدم لوحات مرتبطة بهاجس لوني محلي، وتطلع حيوي نحو الاستعانة بالوهج اللوني، الذي له علاقة أيضاً بألوان أزياء النساء الصريحة والقوية إلى حدود الابهار.

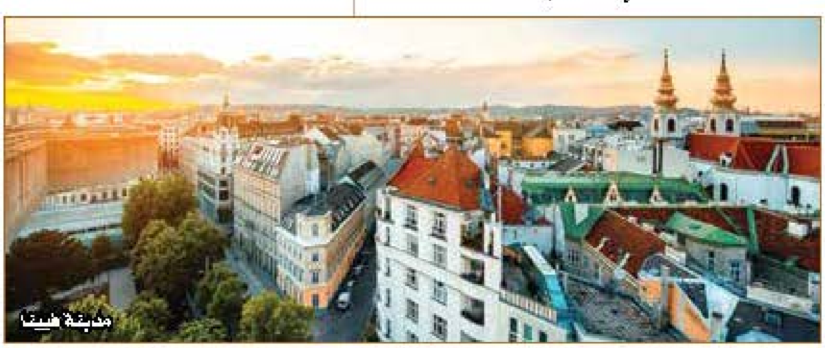
هكذا أطلت الطبيعة والمدينة والزهور والمشاهد الأخرى في لوحات الفنان العبقري والفذ عمر حمدي، كرمز لحلم مستعاد أو ليقظة رومانسية، وشكلت المدخل لتسجيل سياق النغم التصويري المنضبط بأصول وقواعد ومعادلات جمالية. فهو لم يجسد المشاهد، المشرعة على النور إلا ليسجل من خلالها لحظة خاطفة من حلم الواقع، ولهذا نشعر عندما نتأمل لوحاته كأننا نتنفس من مدى اللون والأفق والشمس في الهواء الطلق، فألوانه آتية من توهج نور الشمس، حيث كان يطل كمصور بارع كان يعرف كيف يكشف ويضيف ويوازن ويستفيد من بحوثه السابقة، وبالتالي يعرف كيف يبتكر ليغري العين، وهو في ذلك كان يبحث وبشكل دائم عن منحى جديد أكثر خصوصية، في محاولة لاختراق رتابة موضوعات المنظر الخلوي والمدينة والوجوه والزهور، والوصول إلى واقعية صافية هاجسها النقاء والصفاء والشاعرية والغنائية.

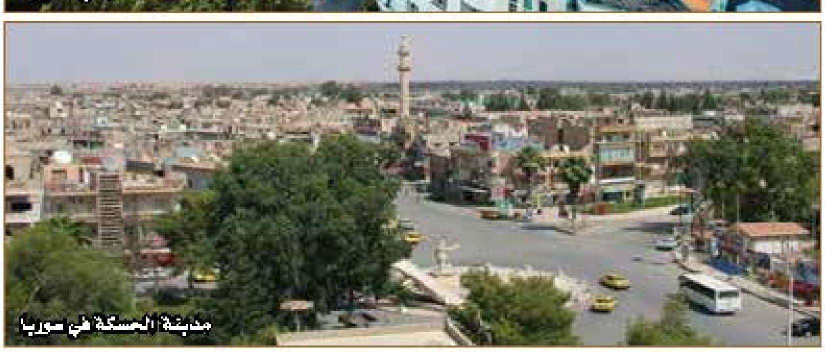
وفي الذكرى السنوية الأولى لرحيل الفنان الكبير عمر حمدي- مالفا (من مواليد الحسكة- سورية ١٩٥١) صدر عن دار التكوين في دمشق كتاب جديد عن مشواره الفني، يقع في (٣٥٠) صفحة من الحجم المتوسط، مربع الشكل، ومخرج بطباعة فنية أنيقة، بالألوان وبالأبيض والأسود، ومن إعداد شقيقه الفنان التشكيلي عرفان حمدي والكاتبة والشاعرة هناء داوود، ويتضمن بعض لوحاته، من مراحله المختلفة، وبعض الصور الوثائقية التي تعود لعام (١٩٥٩) حين كان في الثامنة من عمره. ولقطات مأخوذة من ألبوم شجرة العائلة، وفيه استعادة لمجموعة واسعة من المقالات والحوارات، التي كتبت بالعربية، أو ترجمت إلى العربية، كما نتعرف في القسم الأخير من الكتاب، إلى عمر حمدي الشاعر عبر بعض قصائده النثرية.

> لوحاته تبرز مقدرته وحساسيته المرهفة والمتواصلة مع النور والوهج

ولقد جاوت الكتابات بأقلام مجموعة من النقاد والفنانين العرب والأجانب، من ضمنها (دراسة نقدية تحليلية مطولة لي، ومقالة كنت قد نشرتها تعقيباً على خطاب أرسله لي من فيينا عام ١٩٩٧، إضافة لحوار مطول أجريته معه عام ٢٠٠٧). كما يتضمن مقدمة بقلم هناء داوود، وآراء نقدية ومقالات لكل من: صلاح الدين محمد وأسعد عرابي وبشار العيسى ومحمود شاهين وسعد القاسم وغازي الخالدي وسعدالله الطويل وخليل صفية وفرهاد بيريال ومحمود علي السعيد وسعيد الرفاعي وحنان قصاب حسن وسيلفيا سينجر ومحمود حامد وغيرهم.. وفيه استعادة لحوارات مع الراحل العظيم أجراها: صلاح الدين محمد ونجوى ضاهر وسلوى عباس ومحمود زعرور وتهامة الجندي وغيرهم.

> فنان انطباعي متحول مع المكان واللون والذات وحركة الزمن الخاطف


مدينة فيينا


مدينة الحسكة في سوريا

شهادة

عندما تتضح الرؤى



أحمد الرفاعي

(البركان عليق جوادي)، هذه العبارة قالها مؤسس الدادائية الشاعر الفرنسي أندريه بريتون.. ولعلّها تلخّص (سرّ النار) عندما يدور الحديث عن المسألة (الإبداعية) التّي لفّها هرج ومرج المدارس الأدبية والنقديّة السائدة، بغضّ النظر عن الحالات الاستثنائية التي لها علاقة بـ(الهامش) وليس بـ(المتن) الذي يرخي بظلّه الثقيل على كاهل (الأصوات) الجديدة الخارجة عن القاعدة والقياس، وعن مألوف النمطيّة التي لم تكن في أحسن حالاتها والتي قطعت أوصال النص، بما يرضي تلك النمطيات ومعاييرها (الدوغمائية) – الجمودية التي سلّطت سيوفها على رؤوس النصوص وعلى رؤوس أصحابها في أحيان كثيرة.

وعليه، فإنه من المفيد، أن أتذكّر تلك الحكاية التي لها علاقة بعبارة أندريه بريتون: (البركان عليق جوادي): ففي عام (١٩٨٩) من القرن الماضي، شاركت في الملتقى الثاني للإبداع الذي انعقد في طرابلس الغرب، وكان من ضمن المدعوين الفنان التشكيلي السوري فاتح المدرس الذي ألقى بحجر شهادته على بركة الثقافة العربية الراكدة وأساطين رموزها.

وكانت محصّلة تجربتي في هذه الحياة هي وصولي إلى مقولة (الفن للفن) والتي أعلن أمام الملأ ومن خلال هذا المنبر، قناعتي بتلك المقولة، والتي سوف أدافع عنها طالما يتدفّق الدم في عروقي.

> **كانت محصلة تجربتي في الحياة أن أصل إلى مقولة الفن للفن**

لقد كان هذا الكلام، هو ملخّص تلك الشهادة، التي امتدت تداعياتها إلى ذلك اللقاء في غرفة أحد الشعراء الضيوف في الفندق الذي استضاف ذلك المهرجان.

في تلك الغرفة اجتمع لفيف من الإخوة المدعوين، والذين كانوا يتوزعون على عدد من الدول العربية المشاركة، لقد كانت الغرفة تغصّ بالناس، وكانت تغصُّ أيضاً بحوار متشنّج دوغمائي – جمودي لا يقبل في مسألة الفن للفن لومة لائم.. لقد انتفض أغلبية الحاضرين عليها وعلى تلك (الشرارة) التي لا بدّ لها من أن تصنع النص، انطلاقاً من قاعدة (الفعل ورد الفعل)، وما شابه ذلك من تلك الأقوال (السببية) التي تصلح فقط لكل ما له علاقة بالوجود المادي وبالحواس الخمس، وكل ما له علاقة بالبيع والشراء والأحجام والمقاسات، أما في ما يتعلّق بحكايات الروح واختلاجات القلب والصبوات، فهذا شأن آخر، يتفرّد فيه الفن والأدب، ولا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يخضع لأية قاعدة ولأي قياس ولا لأية مسطرة، لها علاقة بحسابات (البورصة) وأسواق المال.

لقد امتدّ ذلك النقاش إلى ساعة متأخرة من الليل، من دون أي طائل.. لأن النقد العربي بقي على حاله، وجنى على النص مثلما جنى على اللغة، لأنه أخضع النص لمعايير صارمة، تمنح النص صفة الشرعية.. إذاً، لتنتصر الصناعة على الإبداع..، وينتصر الشكل على المضمون، وإن قدر ذلك (الإنسان المتفوق) أن يظلّ يصرخ في ربوع (رعاة الماعز).. حتى يدركه إدواردو غاليانو: أنا يؤلمني صوتي.. وأنا أصرخ في وجه معشر المتناقشين: لا يوجد بيننا تماس.

> **الفن والأدب يختصان بكل ما يتعلق بحكايات الروح واختلاجات القلب**

وليس من فراغ أن يطلق أندريه بريتون تلك الصرخة: البركان عليق جوادي...

يبدو أن لمثل هذه (الكثافة)، علاقة بـ(السر).. السر الذي يجعل أحدهم (يعلّم النمل الأبجدية) والذي جعل أحدهم يتحدّث عن (الديك الغالي)، والذي جعل أحدهم يرفع هذا الشعار: تمسّكوا بالقلب أيها الإخوة.. تمسّكوا بالقلب. والذي جعل الحلاج يصرخ بنزف المهجة وتلك القشعريرة لحظة ذلك (الخلق) – (النص).. عبر تلك الحمّى التي تزلزل الكينونة وتجعل القلب يعرق.. عبر (من لم يلمس الحب قلبه.. لن يلمس السماء).

إذاً، لا بد أن تكون مثل هذه (الهمهمة) على قارعة ذلك السر.. (سر النار) التي تنضج عليها النصوص.. وتتضح الرؤى.



مصطفى عبدالله

وعي الذات والعالم

> اختصرت الرواية العربية منجز الرواية الغربية وتطورها مع جيل الرواد ومنهم الطهطاوي والحكيم والعقاد والشدياق

في كتاب الروائي والناقد البارز نبيل سليمان (وعي الذات والعالم) الصادر عن الدار العربية للعلوم ناشرون، يتناول من خلال مجموعة من الأعمال الروائية قضية الذات والآخر، أو قضية الهوية والوعي بها، لا سيما أن الإنسان العربي يعيش معرّضاً لتيارات قوية وافدة متسارعة ومتصارعة تثير فكرة التحدي المستمر لأفكاره ومعتقداته وتاريخه، بل وكيانه الوجودي ذاته. وحينما يتعرض المؤلف لهذه القضية من خلال تحليل بعض الأعمال الروائية، فإنه يشير إلى أن الرواية العربية منذ محاولاتها الجنينية في القرن الفائت سعت لتكون مَجلَى لتلك المسألة، مما تعنيه من إدراك لذاتها وللعالم الخارجي الذي كان هو العالم الأوروبي في بدايات النهضة قبل أن تتسع رقعة العالم وتمتد فضاءاتها إلى الأمريكيتين ويتحول العالم بفضل وسائل الاقتراب والتواصل إلى حُجرة صغيرة.

وقد انتقلت الرواية العربية مختصرة قرون التطور التي سارت فيها الرواية الأوروبية، فإذا كان جيل الرواد بدءاً من الطهطاوي، مروراً بكل الذين اهتموا بالعلاقة مع أوروبا، مثل: علي مبارك وحسن العطار وأحمد فارس الشدياق وفرح أنطون وسليمان الفيضي ومحمد المويلحي، وصولاً إلى: توفيق الحكيم والعقاد وغيرهما من الكتاب الذين تدرج إنتاجهم حتى وصلنا إلى الحقبة الأخيرة حيث ظهرت الأعمال الريادية بعد تجارب طويلة لنجيب محفوظ بتقديم (اللص والكلاب، وثرثرة فوق النيل، والشحاذ)، ودخول جيل جديد معه يصنع رؤية الحداثة كما فعل الطيب صالح في (موسم الهجرة إلى الشمال، وعرس الزين)، وإسماعيل فهد في (كانت السماء زرقاء)، وسميح القاسم الشاعر بروايته (إلى الجحيم أيها الليلك)، وكما فعل حنا مينه والطاهر وطار وعبدالرحمن منيف وغيرهم من الكتّاب الذين أرقتهم فكرة العلاقة مع الآخر.

ومع أن هذا الموضوع يُعتبر من القضايا النقدية الحديثة، فإن الأدباء الذين اهتموا بالحديث عنه كانوا على اختلاف رقعة حياتهم وامتدادها، وضغط الظروف الإنسانية والاجتماعية والنفسية عليهم، كما في نموذج إميل حبيبي وسميح القاسم، فإن تسارع الأجيال الحديثة في إدراك هذه القضية جعلها محوراً لهذا الكتاب الذي قدّم عبْره نبيل سليمان قراءة جديدة لهذه الأعمال، وهي أعمال لا يمكن تلخيصها أو تلخيص الحديث عنها، إذ إن عمق التحليل وسخونة القضايا التي تناولتها تجعل التلخيص أمراً غير مستحب، وإنما تكفي الإشارة إلى بعض ما جاء بالكتاب..

ففي الفصل الأول، المعنون بـ(اللقاء في الوطن)، نلاحظ أن المؤلف يتناول بعض الأعمال التي تتلامس مع العلاقة بين الشرق والغرب باختلاف إيديولوجياته، كما في رواية شكيب الجابري (وداعاً يا أفاميا) الصادرة عن دار الهلال في دمشق سنة (١٩٦٠)، ورواية (البيضاء) ليوسف إدريس، و(ثائر محترف) لمطاع صفدي، و(شتاء البحر اليابس) لوليد إخلاصي، و(نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم، و(المغمورون) لعبدالسلام العجيلي. ويلاحظ المؤلف تفاوت هذه الأعمال في طموحها الفني بقدر ما تمثله أجواء النص وأحداثه.

ويشير إلى رواية إلى الجحيم أيها الليلك التي سيقف عندها وقفة طويلة لإظهار مستويات التحليل فيها بين الإنسان والوطن والهوية، والمعروف أن الرواية تتحدث عن الفلسطيني في بلده بعد أن تبدلت أحواله وتغير اسم فلسطين ولسان فلسطين وروح فلسطين من العربية إلى العبرية، وبعد أن كان البطل مواطناً يعيش في وطنه صار أقلية في مجتمعه. ومن خلال هذه المفارقات المأساوية كتب سميح القاسم روايته. وبحث نبيل سليمان في اكتشاف هذه الطبقات الكثيرة من الوعي بالمأساة والألم والمعاناة.

وفي الفصل الثاني من الكتاب، الذي عنوانه (اللقاء مع الغرب)، يتحدث عن رواية الضفة الثالثة لأسعد محمد علي، ورواية حنا مينه الربيع والخريف. وترصد هاتان الروايتان العلاقة بين الشرق والغرب الذي تختلف فيه الرؤية إلى الآخر. ويتنوع الحديث عن الآخر بين فكرة الإنسان الرجل والمرأة، والوطن والأوطان الأخرى.

وبطبيعة الحال هناك حضارة تُسبغ على الآخرين من فيوضها، وأخرى تُحسن الاستقبال أو تُسيء إليه، فإن أحسنت انتمت وإن أساءت رفضت. وفي كلتا الحالتين يتولد الصراع الذي تقوم عليه العملية الروائية.

أما الفصل الثالث، فيتحدث عن الانكفاء والتدميرية ويقصد بحالة الانكفاء الإحساس بالهزيمة والمهانة التي لحقت بالوطن العربي بعد نكسة (١٩٦٧)، وتحول أحلام الأمم إلى كوابيس لا تعرف كيف تخرج منها، فتتسرب محاولات البحث عن الحلول في تراجع واستسلام، أو في مقاومة عنيدة لا تفقد الأمل في استعادة الروح والنهوض مما حاق بها. وفي هذا المجال يتحدث عن الروائية حميدة نعنع في رواية الوطن في العينين. ويستخدم في تحليله للرواية اللازمة، التي تستخدمها الكاتبة في مفتتح روايتها مخاطبة نفسها: تعرفين أنه زمن الحرب. فتكون الإجابة في الصفحة التالية بلسان نادية بضمير المتكلم فتقول: أعرف أنه زمن الحرب. ففي هاتين الصفحتين، ترتسم صفات الزمن الذي كان، وزمن القص، أو زمن التشرد والموت والحرائق والأوطان البعيدة، زمن هو الذي يحسم المستقبل، فهو زمن الولادة الجديدة. هكذا يحاول المؤلف أن يقوم بإظهار الأبعاد التفسيرية لهذا العمل الروائي الجديد.

كما يتناول رواية إلياس الديري (عودة الذئب إلى العرتوق)، فيتحدث عن البناء الفني، من خلال إقامة لحظة حاسمة في مسار الرواية جعلها مفتاح عالم الرواية، ولكنك لا تدرك ذلك إلا بعد أن تتوغل بعيداً في القراءة، وهو الاتجاه الذي ساد في الرواية الحديثة بعد اكتشافات فرويد في علم النفس واكتشافه لما يعرف باللاشعور أو الوعي الباطن أو ما يمكن أن يقال إنه مخزون التجارب البشرية عبر التاريخ كما نرى عند يونج.

في الفصل الرابع، يتناول القضية التي أصبحت شائعة، وهي النسوية ووعي الذات والعالم. ويختار لهذا الموضوع عملاً لسميرة المانع هو (السابقون واللاحقون) وعملاً آخر هو (الثنائية اللندنية). وهما في حقيقة الأمر جزءان من عمل واحد، من وجهة نظر نبيل سليمان. والوعي النسوي بالرواية هو جزء من الوعي النسوي العام، الذي تفتح في العالم العربي في العقود الأخيرة، نتيجة لأسباب كثيرة أهمها ازدهار التعليم لدى الفتيات، وبخاصة التعليم الجامعي، وتحرر النساء تحرراً اقتصادياً بعد أن صرن يعملن في الوظائف العامة ويتدرجن إلى أعلى مراتب الوظائف، وأصبح للمرأة حق التعبير وحق الدفاع عن كيانها الخاص وطموحها. مع أن الحديث عن النساء ليس جديداً في الرواية العربية؛ فالمرأة قائمة في الرواية تؤثر وتتأثر كما الرجل تماماً، ولكن الجديد أن المرأة ترى أن كتابة الرجل عنها تختلف اختلافاً كاملاً عن كتابة المرأة عن ذاتها، فالمرأة تنتابها مشاعر وأحاسيس وأحلام ورغبات وطموحات ومخاوف لا يشعر بها الرجال، ولذلك كانت الكتابة النسوية فيها كثير من التحدي للمجتمع، الذي ينعتونه بأنه مجتمع ذكوري، وهي صفة هجائية يقصدن منها نقد المجتمع وهجاءه، وهن بطبيعة الحال، يردن أن يكنَّ متساويات بين أبناء المجتمع الواحد، والحقيقة أن هذه المدرسة الأدبية، التي بدأت في ستينيات القرن العشرين في الشام ومصر على أيدي مجموعة هائلة من الرائدات، مثل: كوليت سهيل، وليلى بعلبكي، وغادة السمان، وإميلي نصرالله، ولطيفة الزيات، ونوال السعداوي، وزينب صادق، وفوزية مهران. وقد وصلت هذه الموجة في العقدين الأخيرين إلى مختلف بقاع وطننا العربي.

يتناول نبيل سليمان في كتابه الأعمال الروائية التي تطرح قضية الذات والعالم

حاولت الرواية العربية منذ بداياتها إدراك ذاتها والعالم الخارجي

(الذات والعالم) من القضايا النقدية والفكرية المحورية التي أرقت الكتّاب والمبدعين



جدير بترشيحات أوسكار (٢٠٢٠)

فيلم (الأستاذ والمجنون) وصراع العقل مع الجنون

(الأستاذ والمجنون) أول ظهور لميل جيبسون (الممثل والمنتج) مع شين بين في فيلم واحد، الأول هو البروفيسور الاسكتلندي المتخصص في قواعد اللغة جيمس موراي، الذي ينوي تجميع مسارد الكلمات المتباينة للطبعة الأولى من قاموس أكسفورد الإنجليزي، خلال منتصف القرن التاسع عشر. وبينما ينهمك في جمع المرادفات، ينهمر عليه سيل من أكثر من عشرة آلاف كلمة، وإدخال من الطبيب الأمريكي د. وليام مينور المريض الجنائي المعتقل في مصحة برودمور النفسية، جمعها من خلال قراءاته المكثفة في زنزانته.



د. هاني حجاج

اشترى ميل جيبسون الحقوق الفنية والفكرية لرواية (جراح كراونثون) عام (١٩٩٩) وأنتجها العام الحالي

تدور أحداث الفيلم حول جرّاح مختل عقلياً.. يتردد المجلس الأعلى للجامعات بمنحه الموافقة على إصدار قاموسه الشهير

كتب الفيلم جون بورمان وتود كوملرنيكي، مع معالجة للسيناريو والحوار من مخرجه الأمريكي فارهاد صافينيا في أول فيلم طويل له عن نص مقتبس من رواية سيمون وينشستر (جرّاح كراونثورن) التي اشترى حقوقها ميل جيبسون منذ عام (١٩٩٩) وبعد سنوات عديدة من المعارك القضائية مع الشركة المنتجة يخرج للنور في (٢٠١٩) بنفس فريق الكتابة الذي تعاون معه في (أبوكاليبتو) عام ٢٠٠٦.

يبدأ الفيلم بمطاردة بين جرّاح مختل والضحية الذي سيموت على يده بعد قليل، أمام بيته وزوجته إليزابيث، قبل أن تنتقل بنا الصورة إلى حياة البروفيسور الناعمة الهادئة مع زوجته وأولاده، وقطع جديد بالتوازي يعرض محاكمة الطبيب المهووس، نعرف من خلالها أنه مصاب باضطرابات نفسية توجب تحويله إلى مستشفى للأمراض العقلية، بينما يجتمع المجلس الأعلى لأساتذة أكسفورد للموافقة النهائية على اعتماده محرراً لإصدار الطبعة الأولى من القاموس الشهير، وكان القرار يؤجل مراراً لأن جيمس موراي ليس مؤهلاً بما يكفي من الناحية العلمية. ثم إن موراي يعلن للقراء عن استقبال كافة الكلمات التي يستخدمونها في حياتهم اليومية مهما بدت ساذجة ودارجة من خلال ورقة يرسلها مع كل كتاب، تصل نسخة منها إلى الدكتور مينور في زنزانته بالمصحة، فتشحذ خياله وقدراته الفريدة في جمع مرادفات حصرية من الكتب القديمة والأناجيل، ويراسل البروفيسور بآلاف الكلمات فتنعقد بينهما صداقة وطيدة ويكتب أحدهما للآخر: نحن كالحديد يشحذه الحديد كذلك يشحذ الرجل همة صديقه. عقدة الصراع في الفيلم تنشأ من القضية الأخلاقية: هل نعتمد على الرأي الراجح لمريض نفسي ومجرم للمشاركة في تدوين معجم؟ البروفيسور موراي يؤمن بأن أخطاء الماضي متروكة للماضي، وعفا الله عما سلف مادام المجرم قد عوقب، ومازال تحت القيود ويدعم هذا الرأي النزيه بقوة لكن المجتمع العلمي لاعتبارات أدبية، تجد المسألة خارج مجال المناقشة!

الأستاذ يبدأ في تجميع مترادفات هائلة لقاموس أكسفورد تبدأ من (١٨٥٧) وهو مشروع طموح وثوري، وكي يفي بهذا التحدي يلزمه وفريقه أكثر من قرن من الزمان لإتمامه تجميع كافة التعريفات المتاحة من جميع أنحاء العالم ودمجها في فهرسة محكمة (بالطبع قبل زمن الحاسوب)، ليكتشف أن الدكتور وليام تشيستر مينور (شين بين) قد راسله بآلاف وآلاف الكلمات والمفردات غير المسبوقة، وعندما يهم المجتمع الأكاديمي بتشريفه تنفجر المفاجأة الصادمة، إنه مجرم بالحرب الأهلية الأمريكية، حوكم وسجن في مصحة للتأهيل النفسي. من هم الذين قاموا بتأليف المعاجم وأمهات الكتب والنظريات وممن استقوا مصادرها؟ من الذي ترك لنا التراث من كل شيء؟ هذا أشبه بأحجية الأهرامات: عند وقوفنا أمام الهرم لن نجد صعوبة في وصفه وتحديد بنيته وشكله الهندسي، أي أن بمقدورنا الإجابة عن السؤال: كيف تم بناؤه؟ لكن يصعب أن نجيب

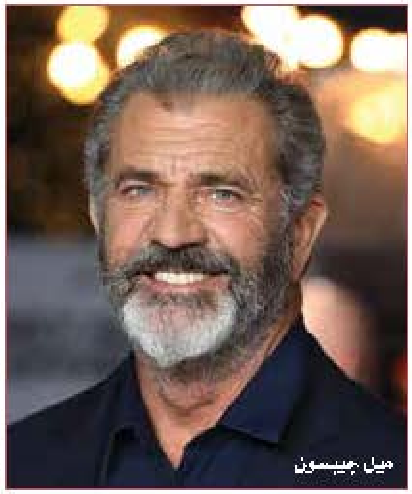


مشهد من الفيلم

عن السؤال: كيف تم بناؤه؟ فضلاً عن إشكالية: هل يضير الدقة العلمية أن يكون صاحب النظرية غير سوي مهما تعرضت الحقيقة ذاتها للتجريب والنقد؟ أليست الحكمة ضالة المؤمن، فهل يفرق معنا أن يكون أحد بناة الأهرام مختلاً نفسياً، ولِمَ لم يتذمر المجتمع عند تخصيص راتب د. مينور التقاعدي في الجيش لتربية أولاد أرملة القتيل وإهداء كتبه إليها ثم جلبها إلى داخل المصحة؟!

يتشوّف المتأمل في أحداث (الأستاذ والمجنون) من أهل الفكر وأصول العلم، إلى إبطال الرأي المضاد، ولعلّي أضيف أن الرواية/ الحوار ربما يكون حاملاً لمضامين يبتغي المؤلف إيصالها إلى القارئ/ المشاهد، بيد أنه ليس في وسعنا، نحن النقّاد، أن نظفر بجواب عن السؤال: كيف فعل ذلك؟ فضلاً عن تحديد تلك الأغراض بدقة. إن الجانب الأكبر من جاذبية الفيلم السحرية، هي أنه يتعرّض بوضوح وصلابة للدفاع سالف الذكر عن الحقيقة العلمية المجردة؛ لكنه يترك النهر يتحرك بنعومة تحت الجسر، تسجع معه تحفظات مستترة ترفض تشييد نسق مجتمعي تام ومقفل بالاعتماد على مدخلات بها موضع للشبهات. الفيلم يتمكن من هذه المعالجة لقدرته الطبيعية على توظيف العناصر التكوينية للفنون البصرية كافة، من خطوط وأشكال وكتل وأحجام وتراكيب لونية وتوافق وتضاد بين الظل والضوء، وتصويره الحي الفوتوغرافي للناس والأماكن، وتناول الأبعاد الثلاثية للأشياء كما في النحت، وحركة البانتومايم التعبيرية الصامتة، واستخدام اللفظ في تناسق موزون مع الفكرة والحدث والموقف، بمهارة الإيقاعات المركبة للنور والموسيقا، معبراً بالكلمة والصورة عن التصوير الذهني والإحالات والإشارة.

توزّعت الأدوار بين إيوان جروفود، في دور هنري برادلي، وجيريمي إيرفين (تشارلز هال)، وآدم فيرجوس (ألفريد ميبور)، أما الفيلم فيرتكز فعلياً على أربع شخصيات: البروفيسور والمجنون


ميل جيبسون


جنيفر إيهيل


ناتالي دورمر


إيوان جروفود

وزوجة الأستاذ آدا موراي (تلعب دورها جينيفر إيهيل) وزوجة القتيل إليزابيت ميريت (الممثلة ناتالي دورمر)، لعب كل منهم دوره بإتقان هائل، مشحون بطاقة حركية مكثفة، تقوم لغته على تعدد القراءات وتباينها في المواقف المتسلسلة بالمقابلة والتوازي والمفارقات، ساعد في ذلك مونتاج الفيلم على يد دينو جونزاتر وجون جيلبرت مونيتير فيلم (وظيفة في بنك) فجاءت المشاهد سهلة في اشتراطاتها البنيوية، لكنها تفتح باب العسر والتعقيد للتأمل والتفكير في تعبيرات الوجوه ولغة الحوار، على خلفية غير مشتتة من تفاصيل الكادر (ديكور توم كونروي وأنكا رافان) فجاء التشكيل الختامي موجزاً باقتصاده التعبيري وتحرره من ملحقات التزيين المتكلف المعتاد في الأفلام التاريخية (تصوير كاسبار توكسن وموسيقا بير مكرياري)، وبالتأكيد يستحق ترشيحات أوسكار (٢٠٢٠) القادمة.



الجانب الأكبر من جاذبية الفيلم السحرية هو أنه يتعرض بوضوح وصلابة للدفاع عن الحقيقة العلمية المجردة

في أدب الصغار.. وأهميته



نجوى بركات

يلتفت الوطن العربيّ أكثر فأكثر إلى أدب الصغار والأحداث، إنْ من حيث إنتاج الأعمال المحلية كمًا ونوعيةً، أو من حيث إيلاؤها أهمية من خلال تخصيص جوائز رفيعة لها تدفعها إلى الواجهة. وهو ما يطرح سؤالاً على الجهات الرسمية والخاصة، كما على المبدعين والمعنيين بإنتاج هذه الأعمال الموجَهة إلى جمهور بعينه، هو جمهور القرّاء من الصغار والأحداث، حول كيفية مساعدة هؤلاء على مواجهة التحديّات، التي يطرحها التناقضُ الصارخُ والمتزايد ما بين الأفكار والمثاليات، المدعويّن إلى تبنّيها والإيمان بها والعمل بموجبها من جهة، والواقع السلبي، لا بل المرير والمأساوي الذي يعايشونه أو يعاينونه في واقعهم وفي بلدانهم من جهة أخرى؟

إن الفكرة القائلة، إنّ لأدب الصغار والأحداث دوراً أساسيّاً في بناء أجيال متآلفة ومتناغمة، مع القيم الإيجابية الفعّالة، التي تتيح بناء عالم أفضل، باتت شائعة وبديهية، مع ضرورة الإشارة إلى أنّ ما ينضوي تحت هذه التسمية، ليس نوعاً موحّداً من النصوص، التي تروّج لأفكار معينة بطريقة متجانسة. وتنبغي الإشارة إلى أنّ الأدب الذي نحن بصدد الحديث عنه، لا يتضمّن بالضرورة رسالة إنسانية، تأتي على حساب الشكل، وهو ما يكسبه أهمية مضاعفة، من حيث قدرته على التأثير في قرّائه، كونه لا يحوي فقط خطاباً تربوياً مباشراً، بل أيضاً قيماً جمالية وفنّية أكيدة، وخيطاً جامعاً ومشتركاً هو الانفتاح على الآخر وعلى العالم في آن، وإن لم يكن هذا هو الشرط الوحيد، فإنه كان ومازال عماد الخطاب الأدبي، النقدي أو التربوي، حين يتعلّق الأمر بتقييم الأعمال والنصوص، أو بتوجّهات دور النشر المعنية بنشر تلك الكتب واعتماد سياسات معيّنة لترويجها.

في ما يخصّ المفاهيم الإنسانية، التي ينحو أدبُ الصغار والأحداث إلى اعتمادها وإبرازها على مستويين: عربي وعالمي، فهي تستند بشكل عام إلى قيم الأخوّة والانفتاح على الآخر، وذلك من خلال الاستناد إلى مفهوم معيّن للطفولة، وإلى نموذج عالميّ قائم على توافر الأمن والسلام. هذا ما لاحظه عددٌ من النقاد الذين اشتغلوا على هذا الموضوع، ومن بينهم الفرنسي بول هازار، وهو من أوّل الباحثين الجامعيين الذين أنتجوا بحوثاً قيّمة عن أدب الصغار، ومن بينها عمله (كتب، أطفال وكبار) الذي نشر عام (١٩٣٢)، حيث رأى، متأثراً بنظرة جان جاك روسّو الفلسفية، أن الطفل يجسّد الأمل بالنسبة للبشرية، وأنه رمز لقيم السلام والأخوّة بين الشعوب، لذا، كان لا بد من التركيز، برأيه، على أهمية قراءة الطفل كتباً توفّر له الالتقاء بثقافات أخرى، وبأطفال من بلدان مختلفة، من أجل بناء مستقبل قائم على التفاهم والعيش المشترك.

سادت هذه النظرة أدب الأطفال كنتيجة للحربين العالميتين: الأولى والثانية، اللتين أورثتا العالم خراباً مادياً وروحياً على حد سواء، فصار يُنظر إلى كتب الصغار والأحداث على أنها السبيل الأمثل لتعزيز الشعور بالانتماء إلى بلد وأمّة، بقدر ما هي توطيد للإحساس الإنساني بالانتماء إلى البشرية أيضاً. فذلك النوع الكتب، من دون ذكر عناوين بعينها، كان يقوم بوصف أرض المولد بكل حبّ، كما كان يعرّف قرّاءه بأراضٍ بعيدة ومواطن أخرى موجودة في الطرف الثاني من الكرة الأرضية، حيث يعيش إخوة لنا، وإن كنّا نجهل كل شيء عنهم وعن تقاليد حياتهم.

هكذا، ساعدت قراءةُ الأعمال الأدبية الكلاسيكية والحديثة على خوض المغامرة الأسمى، ألا وهي اجتياز سهول ووديان وبحار وأنهار وجبال بغية لقاء ذلك الآخر المجهول، وبناء صداقات، وتكوين علاقات، واكتشاف ثراء الثقافات الأخرى وتنوّعها. أجل، لكل بلد خصوصيته، وكلّ بلد يعطي بقدر ما يأخذ، ويؤثّر بقدر ما يتأثّر، واحتمالات التبادل والتفاعل عديدة لا تُحصى. ذلك هو ما سيكوّنه قرّاؤنا الصغار من انطباعات في سنواتهم الطرية، فيتعلّقون بفكرة وجود قرية طفولة كونية يتساوى داخلها كلُ الأطفال ويتحابّون.

النموذج المثالي هذا عن الحياة والعالم، استمرّ ويستمر رائجاً في أدب الصغار والأحداث، وهو، على الرغم من التطوّر التقنيّ، وتبدّل أحوال العالم أيديولوجيا وتغيّر مفهومي الزمان والمكان، مازال محتفظاً بأهميته وضرورته ومنفعته، بل إنه مستمرّ في حمل قيم الرغبة في التعرّف إلى الآخر وإلى الأماكن البعيدة، وقيم احترام الاختلاف وقبوله، والتأكيد على قيم الأخوة والمساواة.

من هنا، كان الإصرار على أهمّية ترجمة النصوص المكتوبة لجمهور الصغار والأحداث، الكلاسيكية منها والحديثة، مع التركيز على فعالية تلك النصوص أياً كانت مصادرها ومشاربها، في تعزيز قيم التعايش والتسامح ونشرها عالمياً. ويكفي أن نذكر في هذا المجال أسماء بعض مجموعات الكتب الأجنبية للتأكّد من صواب محتواها وفائدته: أطفال العالم، أطفال الأرض، المكتبة العالمية، مكتبة الصداقة... إلخ.

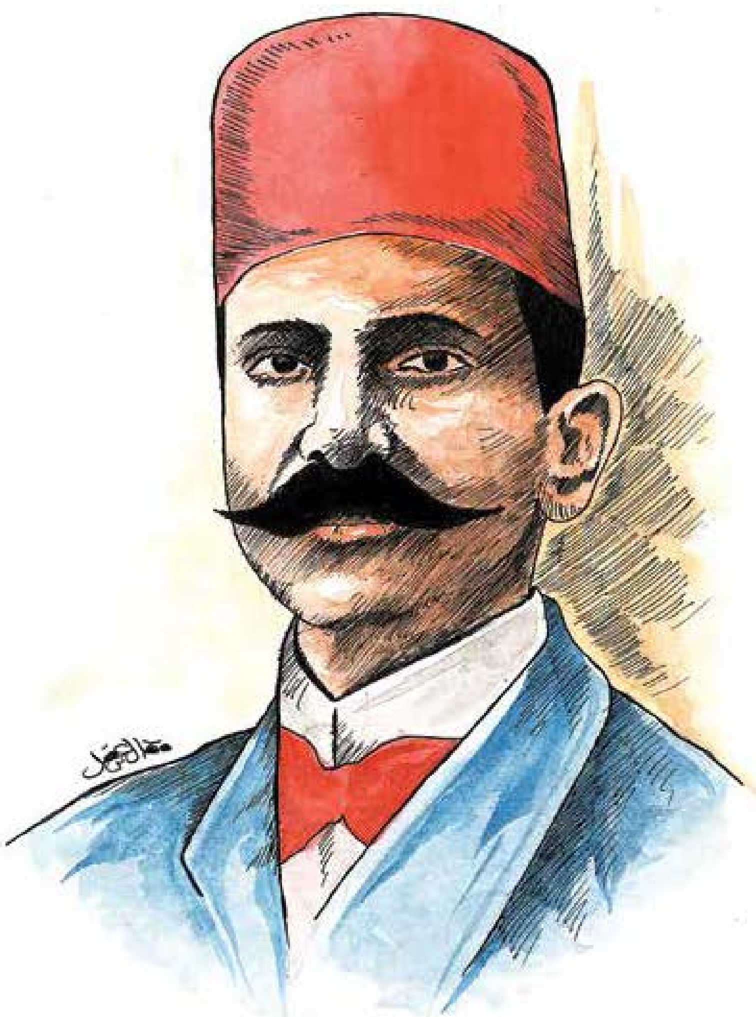
والترجمة هنا كما نعنيها، ليست فقط تعويضاً عن وجود نقص أو ضعف في التأليف المحليّ، بل إنها إثراء وتنويع متبَع في كل دول العالم المنتجة بشكل فعّال وأساسيّ لأدب الصغار والأحداث، إذ يشير المختصّون والدارسون إلى أهمية التأثيرات الأجنبية في تجديد الموضوعات المطروقة والأشكال والأساليب السردية المعتمدة، من دون أن يعني ذلك إغفال التأثيرات السلبية للعولمة وخطر القضاء على الثقافات وضرورة حماية التنوّع الثقافي.

أدب الأطفال يلعب دوراً أساسياً في بناء أجيال متآلفة مع القيم المجتمعية الإيجابية

حرر الغناء من الصراخ والتقليد

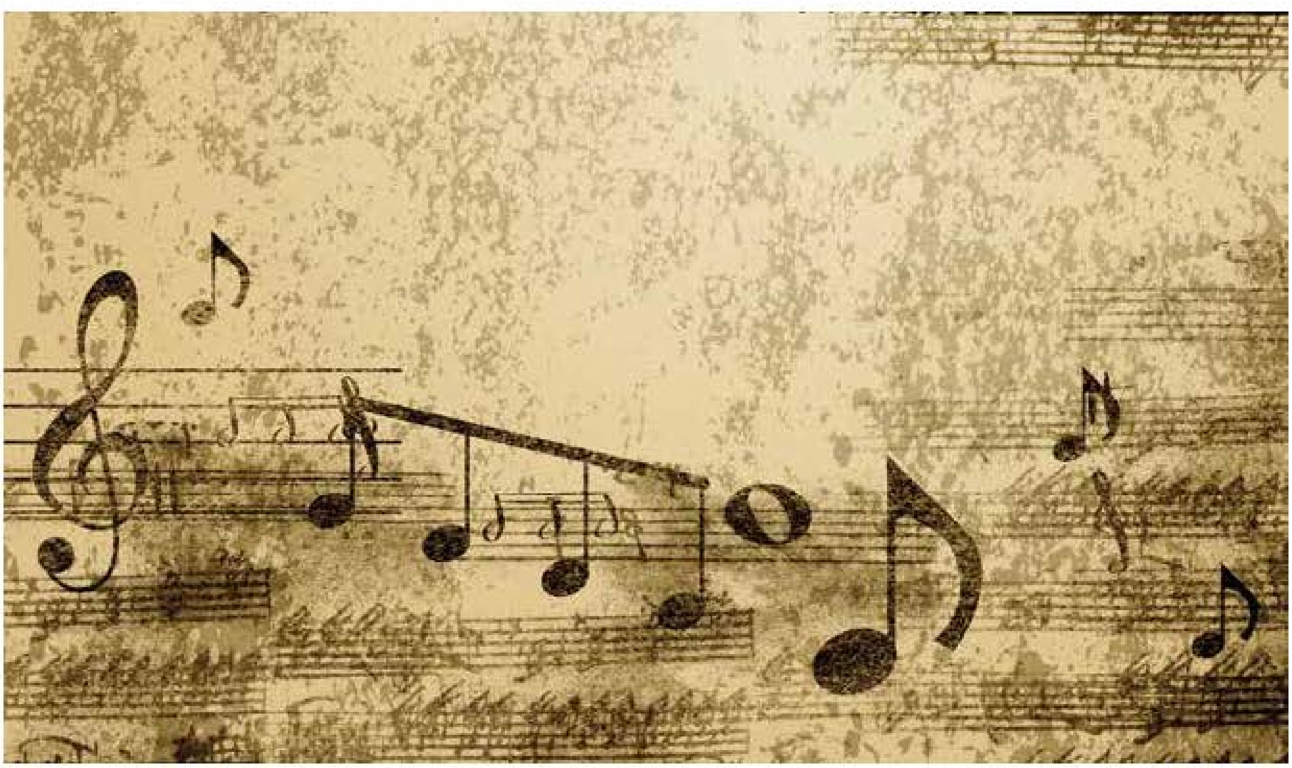
سلامة حجازي

وضع أساس المسرح الغنائي العربي




وليد رمضان

يعود الفضل إلى سلامة حجازي في تحرر الغناء العربي من الصراخ الغجري البدائي إلى النهضة القومية، التي شهدتها مصر في عهد محمد علي باشا.. فقد عاش الغناء العربي عصر انحطاط طويلاً، امتدّ من أول دولة المماليك البرجية الشركسية، إلى آخر دولة العثمانيين في مصر.



وبعد ظهور حفنة من المطربين الأفذاذ أمثال عبده الحامولي ومحمد عثمان وعلي القصبجي وداود حسني وكامل الخلعي، ظهر الشيخ سلامة حجازي المولود بالإسكندرية في الرابع من فبراير عام (١٨٥٢) الذي تلقى تعليمه في الكتّاب بعد رحيل والده عندما كان في الثالثة من عمره، فتولى صديق والده الشيخ سلامة الراس رعايته والاهتمام بتعليمه، فحفظ القرآن وتتلمذ على أيدي مجموعة من المنشدين منهم: كامل الحريري وأحمد الياسرجي وسلامة الراس، كما عمل حلاقاً في المساء من أجل كسب العيش، ثم اتجه إلى الإنشاد وغناء القصائد الدينية في بيوت أهل الحي مقابل راتب شهري زهيد، وعمل مؤذناً بمسجد سيدي الأباصيري، وعين شيخاً للطرق الصوفية ورئيساً للمنشدين.

اتجه الشيخ سلامة إلى الغناء على التخت، فلحن وغنى مجموعة من القصائد التي نالت إعجاب الجماهير بعد أن تخلى عن الزي الأزهري وارتدى البدلة، لكنه ظل يحمل لقب (الشيخ) سلامة حجازي الذي أحدث انقلاباً في عالم الغناء بعد أن غنى في الأفراح والحفلات، ثم أنشأ مسرحاً غنائياً فنقل الغناء من القصور والسرادقات إلى المسرح.

كان مسرح الشيخ سلامة حجازي يعتمد على الغناء في المقام الأول على حساب العمل المسرحي والسياق الدرامي، فالشيخ سلامة يغني على المسرح ما يطلبه الجمهور، ثم يعود إلى سياق المسرحية، وكان هذا الأمر معتاداً في المسارح الأخرى، وقد غنى الشيخ سلامة أدوار عمالقة الغناء مثل عبده الحامولي وعثمان والمسلوب، وحقق نجاحاً كبيراً، كما لحن لعمالقة الغناء أمثال محمد عبدالوهاب ومنيرة المهدية وعبده الحامولي ومحمد عثمان، وتربع على عرش التمثيل المسرحي زهاء ثلاثين عاماً، وكانت تجديداته الموسيقية هي التي مهدت الطريق لمجيء سيد درويش، إلى أن قام الشيخ سلامة بتقديمه إلى الجمهور، لكن هذا الجمهور المبهور بصوت الشيخ سلامة وطريقته في الغناء، رفض أن يستمع إلى المطرب الجديد الذي أكمل البناء المسرحي الغنائي بعد رحيل أستاذه.

قام الشيخ سلامة بتكوين فرقة خاصة من الموسيقيين، وعندما بدأت النهضة المسرحية في مصر في منتصف القرن التاسع عشر على يد كل من يعقوب صنوع ويوسف الخياط ومارون نقاش وزملائهم، بدأ يقدم في عام (١٨٨٤) عرضاً أسبوعياً على مسرح فرقة الخياط تتخلله فقرات غنائية بين فصول العرض المسرحي، ثم انضم إلى فرقة القرداحي والحداد المسرحية عام (١٨٨٥). كما عمل في فرقة إسكندر فرح وظل ممثلها الأول لعدة سنوات بعد أن كان رافضاً التمثيل إلى أن أقنعه عبده الحامولي عام (١٨٨٩).

وفي عام (١٩٠٥) ترك الشيخ سلامة فرقة إسكندر فرح وقام بتأسيس فرقة خاصة تحمل اسم (دار التمثيل العربي)، قدم من خلالها مجموعة من المسرحيات على مسرح (سانت) بحديقة الأزبكية بالقاهرة، منها: (صلاح الدين- شهداء الغرام- هارون الرشيد- المظلوم- ليلى- القضاء والقدر- البرج الهائل). وقدم من ألحانه روايات: (أنيس الجليس- أبو الحسن- مجنون ليلى- الأندلس- علي نور الدين- خليفة الصياد). كما غنى مجموعة من الأغنيات الوطنية، وهو أول من لحن المارشات والسلامات الخديوية التي كان يغنيها بصوته في مطلع الروايات، وهو نوع من الغناء الحماسي الذي يحث على المبادئ والأخلاق والولاء للوطن.

أدرك الشيخ سلامة اختراع الفوتوغراف الذي جاء إلى مصر أوائل القرن العشرين، لكنه لم يدرك إلا القليل من هذا الاختراع، ولا تملك الإذاعة المصرية أي أعمال غنائية للشيخ سلامة، لكنه كان أول من سجل صوته لدى شركة (أوديون) عندما افتتحت أول فرع لها بالقاهرة، ومن أشهر أغانيه: (بسحر العين تركت القلب هايم- سمحت بإرسال الدموع محاجري- سلو سمرة الخدين- صوت الحمام على العود- إن كنت في الجيش- ملا الكاسات - سلي النجوم).

سافر الشيخ سلامة إلى بلاد الشام عام (١٩٠٧) حيث قدم عروضه هناك وحقق نجاحاً باهراً، كما حقق نفس النجاح في إيطاليا وتونس وطرابلس، ومنحته الدول التي زارها



تربع على عرش التمثيل المسرحي زهاء ثلاثين عاماً وجدد في التلحين الموسيقي

قدم سيد درويش إلى الجمهور من خلال فرقته المسرحية فأكمل البناء المسرحي الغنائي بعد رحيل أستاذه

أنواطاً تقديرية، ويوجد له تمثال في متحف نابولي في إيطاليا اعترافاً بفنه، كما منحه الخديوي عباس الثاني الوسام المجيدي تقديراً لجهوده في مجال المسرح الغنائي.

ويعتبر سلامة حجازي رائد فن الأوبريت، فكان صوته يناسب هذا اللون الغنائي، ويجمع المؤرخون لنشأة المسرح المصري على أن ظهور الشيخ سلامة حجازي مطرباً وممثلاً وبطلاً لفرقة القرداحي عام (١٨٨٥)، كان البداية الأولى للمسرح الغنائي عندما قدم مسرحية (مي وهوراس) التي استمرت ثلاثين ليلة متتالية في عرضها الأول، فكانت هي البداية الحقيقية للمسرح الغنائي المصري والعربي، وهي مسرحية مقتبسة وممصرة عن مسرحية شكسبير الخالدة (هاملت)، وكانت معظم مقاطع الحوار مغناة صيغت شعراً غنائياً لكي يناسب صوت الشيخ سلامة حجازي كمطرب.

عمل الشيخ سلامة على تأسيس المسرح الغنائي، على أسس صحيحة، فقد جعل الغناء جزءاً أساسياً من السياق الدرامي المسرحي وليس دخيلاً عليه، كما كان يحدث من قبل، وأعطى أهمية بالغة للإخراج والتأليف والديكور والمناظر، فأنفق بسخاء على أدوات النجاح المسرحي، كالديكور والملابس وأجور الممثلين والمؤلفين والمخرجين، وفي فرقته ولدت عبقريات من مخرجي المسرح الأوائل مثل عزيز عيد، كما تأثر به سيد درويش وزكريا أحمد وكامل الخلعي وداود حسني، وأعادوا بعض مسرحياته بعد وفاته حيث تناولت هذه الأعمال الموضوعات السياسية والأخلاقية والاجتماعية السائدة من خلال منولوجات نقدية نالت إعجاب الجمهور وتفاعل معها، فكان لها فضل كبير في انطلاق ثورة (١٩١٩).


سيد درويش

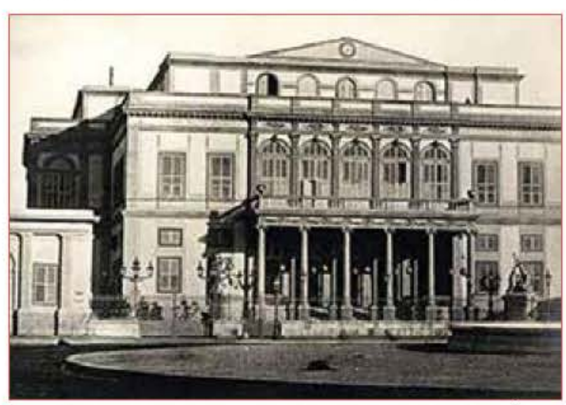

عبده الحامولي


كامل الخلعي


يعقوب صنوع

في عام (١٩٠٩) أصيب الشيخ سلامة بالشلل وسقط على المسرح أثناء أدائه أحد الأدوار الغنائية، وبرغم ذلك رفض الاعتزال أو الابتعاد عن المسرح، فكان يقف على المسرح مسنوداً إلى مقعد ويؤدي دوره في المسرحية الى أن اضطر إلى اللجوء إلى فرقة جورج أبيض عام (١٩١٤) حيث كونا معاً فرقة (أبيض/حجازي) التي لم تستمر سوى عامين ليقوم الشيخ سلامة بتأسيس فرقة خاصة تحمل اسمه، وفي الرابع من اكتوبر عام (١٩١٧) رحل الشيخ سلامة حجازي عن (٦٥) عاماً بعد أن وضع أسساً متينة للمسرح الغنائي العربي وفن الأوبريت وقدم عشرات الأعمال المسرحية الغنائية والألحان العربية الأصيلة.

شارك يعقوب صنوع ومارون نقاش ويوسف الخياط في إحداث نهضة مسرحية في مصر


دار الأوبرا الخديوية

عتبة

فن موسيقا الشارع
ظاهرة ثقافية



حزامة حبايب

العديدُ من مدن العالم تزدان فضاءاتها بالموسيقا التي تصدحُ في الأزقّة أو على أرصفة الشوارع والطرقات، أو تصخبُ في الساحات، مختلطةً بإيقاع العواطف البشرية المتحلّقة حواليها، أو تُسمَع تردّداتُها فوق منصّات القطارات أو في مترو الأنفاق، متداخلةً مع احتكاك العجلات على السكة الحديدية، ومتقاطعةً مع صدى نداءات الوصول والمغادرة: ضمن ظاهرة لافتة – خاصة في الحواضر الكوزموبوليتانية الكبرى مثل لندن وباريس ونيويورك – تعدُ جزءاً ثميناً من الإرث الثقافي الشعبي الذي يشكّل الوجه الآخر، إن لم يكن الحقيقي والفطري للمدن والمجتمعات: وهو إرثٌ من الغنى والتنوّع، بحيث يستطيع أن يقهر الطبيعة الجافّة للمدن، كما يلجم سرعتها، ويمتصّ جانباً من برودتها، ويؤنسن طبيعتها الميكانيكية، ويضفي حسّاً عاطفياً على طبائعها المادية، ويليّن أمزجتها الأسمنتية الطاغية.

وتعتبر العروضُ الموسيقية والغنائية في الشوارع والأماكن العامة ظاهرةً مدينية بامتياز، لها جذورها التاريخية الضاربة في القدم، كجزء من تقليد فني يقوم فيه مؤدّون أو فنانون هواة بتقديم فقراتٍ فنية غنائية أو موسيقية أو تمثيلية أو راقصة أو عروض دمى أو عروض خفّة اليد، أو حتى بإلقاء الشِّعر في الساحات والأسواق، لقاء ما يجود به الحضور من جيوبهم، أو تبرُّعات عينيّة من أي نوع، بما في ذلك الطعام.

ويختلف المؤرّخون حول أصل فن الشوارع، وإن كان ثمة من يرجح أن عروض الغناء أو العزف في الشارع، في صيغتها الحديثة، تعود طلائعها الأولى إلى شعب الروما (أو غجر أوروبا) الذين كانوا يتنقلون على طول ساحل البحر الأبيض المتوسط في إسبانيا، عابرين المحيط الأطلسي، ومن ثم متجهين شمالاً إلى إنجلترا ومنها إلى بقية أنحاء أوروبا، يرتزقون من وراء فنونهم، طبلاً وزمراً ورقصاً وغناء.

وإذا كان فنُّ الشوارع ظاهرةً منتشرةً في مختلف ثقافات العالم، فإنها تبرز في مجتمعات بعينها بصورة أوضح من غيرها، لتُكسب الفضاء المديني صبغةً هويّاتيّةً وثقافية خاصة، حتى إنها تكاد تكون جزءاً عضوياً من بيئات مثل قطارات الأنفاق أو الأنبر جراوند، التي تلتقي فيها حشودٌ بشرية متنوعة، وهناك العديد من العروض الغنائية والموسيقية اللافتة في الأماكن العامة، كالعزف على البيانو أو الجيتار أو الساكسفون، تتمتّعُ بقدرٍ بيّنٍ من الفنّيات العالية حتى لتضاهي الأداءات الراقية على خشبات المسارح العالمية. وقناة (اليوتيوب) تضمُّ ثروةً موسيقيةً لا تُقدَّر بثمن من هذه النماذج من الأداءات التي تترفّع عن الترفيه الرخيص لتبلغَ الفنَّ ذا المستوى الاحترافي المحنك، من بينها عروض (جاز) يتبارى فيها عدّة فنانين معاً في توليفات موسيقية تلهبُ الحواس، معظمها يتم تصويرها وتسجيلها بكاميرات هواة، ممّن تستوقفهم هذه العروض الممتعة، في رحلاتهم أو تنقّلاتهم بين محطات القطارات، مُسلمين أرواحهم لفتنة الأنغام أو عذوبة الإيقاعات، التي تأخذ بتلابيب كياناتهم المستعجلة. وحتى وإن لم يتوقفوا، مكتفين بالمرور بمحاذاتها، فإن الموسيقا تلحق بهم، لتصبح – مع الأيام – موسيقا القلوب السائرة ؛فتكون امتداداً فطرياً لوجودهم، وجزءاً طبيعياً من نبضهم الحياتي.

تفتنُني هذه الأداءات الموسيقية، التي لا يتوقّفُ صداها في محطات مترو الأنفاق في مدينة مثل لندن، وكثيراً ما يحدث وأن يجذبَ صوتٌ جريحٌ مصحوبٌ بعزف حييّ على الجيتار، روحيّ كمغناطيس أو يناديني عزفٌ جذل على البيانو من عجلتي، فتفوتني رحلتي، وأتأخر عن اللحاق بموعد ما، غير آسفة تماماً. ومن وقت لآخر، أعود إلى مكتبة الفيديوهات المسجّلة على موبايلي أو المخزّنة في كمبيوتري، مستعيدةً أداءات تسحبني إلى لحظات شجيّة من صفاء النفس وخفق القلب الغافي على أحاسيس انتشاء وسعادة مُطلقة.

لعل اللافت في مثل هذه الظاهرة الثقافية هو قدرتها على خلق شعور إنساني موحّد ومسالم يتّفق على جمال الموسيقا وإمكانياتها اللا محدودة على تحريك مشاعر أكثر النفوس تحجراً. من هنا، وسعياً لتكريس موسيقا الشارع كوسيلة للتفاعل العاطفي الجمعي بين مختلف مكونات المجتمع، أطلق الفنان البريطاني لوك جيرام، المختص بالأعمال الفنية المركبة، مشروع (اعزفني أنا لك) (Play Me, I>m Yours) في العام (٢٠٠٨)، عمد فيه إلى نشر أكثر من (١٩٠٠) بيانو، معظمها مستعملة تبرّعت بها مؤسّسات عدة، أو مهملة أعيد ضبطها وتأهيلها، وذلك في شوارع أكثر من (٦٠) مدينة حول العالم، من طوكيو إلى نيويورك، تحمل عبارة بسيطة: (اعزفني، أنا لك) وهكذا، أخرج جيرام آلة البيانو من الحجرات المغلقة والقاعات المهيبة، وجعلها في متناول العامة في مراكز التسوق وفي الساحات وفي محطات القطارات، بحيث يستطيع أي شخص لديه موهبة العزف أن يشارك الناس والعالم هيامه بالموسيقا.

ومع الوقت خلق بيانو الشارع بعازفيه من الناس العاديين حراكاً مجتمعياً أساسه عشق الموسيقا. وخلال عشر سنوات، عزف أكثر من عشرة ملايين شخص من شتى أنحاء العالم على بيانو الشوارع، لينجح هذا المشروع في إخراج مواهب فذّة من الغفلة، وانتشال المسافرين أو المهرولين إلى أعمالهم من انشغالاتهم، وإغرائهم بالتوقّف واقتناص لحظات ثمينة برفقة أجمل الأنغام. بل إن هذه الموسيقا المتدفقة في الفضاء الحرّ قادرة على الجمع بين الغرباء من أقاصي الأرض، لتتشابك مشاعرُهم وأرواحُهم حول الآلة التي تنشر النغم الآسر.

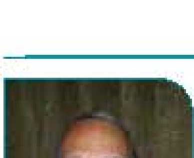
وفي لحظة العزف إياها، يغادر المسافر العابر: تلميذ المدرسة أو طلاب الجامعة أو الأستاذ أو الطبيب أو المحاسب أو البنّاء أو ربّة البيت أو السكرتيرة المستنزفة، بعد يوم عمل طويل أو حتى كنّاس الشوارع، عالمه الرتيب، متسلّحاً بالشغف، إلى مملكة الموسيقا الساحرة، طافياً فوق سُحب النغمات، التي تحمله إلى عوالم من التجلّي والتسامي.. عوالم يتحول فيها إلى كائن عذبٍ ورقيقٍ ومدهش.

تنتشر موسيقا الشوارع في أرقى العواصم العالمية مثل لندن وباريس ونيويورك



فارس في بحر النغم

محمد الموجي.. مكانة بارزة في تاريخ الموسيقا العربية



مجدي إبراهيم

احتل محمد الموجي مكانة بارزة في تاريخ الموسيقا العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد بدأ نجمه يسطع في بداية الخمسينيات مع أبناء جيله ، كمال الطويل، سيد مكاوي، بليغ حمدي.. وكان يسبقهم جيل أكبر يضم العمالقة ، فريد الأطرش، محمد فوزي، أحمد صدقي، محمود الشريف، ومنير مراد.. نعم، لقد أسهم محمد الموجي في صياغة الوجدان العربي، مع كوكبة رائعة من فرسان النغم الأصيل، فيأخذنا معه إلى شواطئه، بحثاً عن التأمل والتعامل مع الحب والخير والجمال.. لقد طرق كل ألوان الغناء، وغنى ألحانه عمالقة الغناء العربي.

في العام الذي رحل فيه سيد درويش، وفي الرابع من مارس عام (١٩٢٣) ولد محمد أمين محمد، الشهير بمحمد الموجي، بمركز بيلا، محافظة كفر الشيخ، كان أبوه يعمل كاتباً في مصلحة الأملاك الأميرية، وكان يهوى الموسيقا، حيث كان يعزف على آلة العود التي يملكها، كما أن عمه أيضاً كان يعشق الغناء ويملك مكتبة موسيقية، تضم الكثير من أسطوانات محمد عبدالوهاب وأم كلثوم.. في هذا الجو الفني الرائع نشأ محمد الموجي، فأحب النغم وسماع الأسطوانات في مكتبة عمه، ولما أتم السادسة من عمره، انتقل مع أسرته إلى بلدة (دمرو) حيث التحق بالمدرسة الأولية، وكان يستهويه آنذاك إنشاد المداحين، ثم التحق بمدرسة المحلة الكبرى الثانوية ليشارك في الأنشطة الفنية، وزاد حبه للموسيقا والغناء، وبدأ يعزف على آلة موسيقية تسمى (السلامية)، ثم اتجه للعزف على العود وأداء ألحان محمد عبدالوهاب وأم كلثوم.

كان يسافر إلى القاهرة لكي يزور صديقه الملحن (فؤاد حلمي) الذي زوده بالكثير من المعلومات الموسيقية والثقافية التي نمت موهبته، وأقنعه صديق آخر بالتقدم للامتحان في الإذاعة كمطرب وملحن، فغنى قصيدة لمحمود سامي البارودي يقول مطلعها:

غلب الوجد عليه فبكى
وتولى الصبر عنه فشكى

ولم يحالفه النجاح في الاختبار أمام اللجنة لاختياره قالب القصيدة الصعب على ذوقهم، وفي عام (١٩٤٩) أقدم على مغامرة غريبة؛ حيث استقال من عمله، وجاء إلى القاهرة وتقدم من جديد، بمساعدة صديق، للإذاعة، وفي هذه المرة نجح كملحن، وبدأ يلحن لإبراهيم حمودة وسيد الليثي وكارم محمود ومحمد قنديل.

لم يكن محمد الموجي يعرف عبدالحليم حافظ، وإنما أستمع إليه مصادفة من خلال الإذاعة وهو سائر في شوارع إمبابة، بعدهما بدأ اللقاء الفني بينهما، وتطورت تلك العلاقة إلى صداقة قوية وتلاحم فني مستمر، فقد وجد الموجي نفسه كمطرب وحقق ذاته من خلال صوت عبدالحليم، فانطلقا معاً يحققان نجاحاً متوالياً، ومما ساعدهما على هذا النجاح، حفل أضواء المدينة الذي أقيم بحديقة الأندلس بالقاهرة في الثامن عشر من يونيو عام (١٩٥٣)، وقبل ظهور عبدالحليم مباشرة، ظهر عميد المسرح العربي يوسف وهبي على المسرح ليقول: (اليوم أزف لكم بشرى ميلاد الجمهورية، وأقدم لكم الفنان عبدالحليم حافظ)، بعدها ظهر عبدالحليم وغنى (صافيني مرة) من ألحان محمد الموجي، وحققا نجاحاً مدهشاً، ولم تعجب (صافيني مرة) عبدالحليم في أول الأمر، لكن حدث تآلف غريب بينهما، ولحن الموجي له بعدها (يا تبر سايل بين شطين) من أشعار محجوب، و(سلامات ازيكم يا آسرين قلبي) وغناهما في الاحتفال بيوم وفاء النيل، ولحن له في الركن الغنائي بالإذاعة المصرية بعدها (ظالم وكمان رايح تشكي) و(ياماوعدني بكرة) وهما من كلمات الشاعر محجوب نفسه، وانطلق الموجي يلحن لعبدالحليم الكثير من الأغنيات لشعراء كثيرين.

ولحن للشاعر مأمون الشناوي (لو كنت يوم أنساك، فين أنا، أقول ما أقولش، تحت راية بورسعيد، بستان الاشتراكية، الفوازير، وكان فيه زمان قلبين) فأبدع في غنائها عبدالحليم حافظ، ولحن لحسين السيد أغنية (جبار)، ولنزار قباني (رسالة من تحت الماء، النجمة مالت على القمر، لفي البلاد يا صبية، وقارئة الفنجان) ولحن من كلمات الأمير الشاعر عبدالله الفيصل (يا مالكاً قلبي) ليشدو بها العندليب، وقد وصل محمد الموجي بلحنه

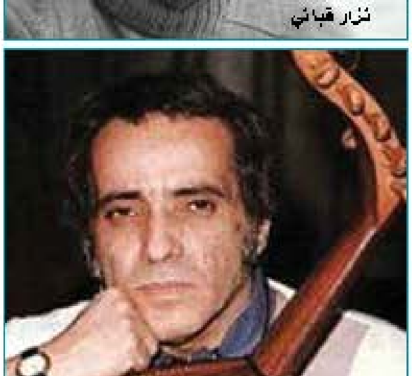
حقق ذاته من خلال صوت عبدالحليم حافظ ونزار قباني

لحن (قارئة الفنجان) قدمه بتوزيع موسيقي غربي وهندي وذاع صيته عالمياً


سيد مكاوي


نزار قباني


عبدالحليم


بليغ حمدي

لقصيدة نزار قباني (قارئة الفنجان) إلى العالمية، حيث قام موزع هولندي موسيقي بتقديمه إلى جماهير أوروبا، وآخر لينشده في الهند، فانتشر اللحن واستمع إليه كل جماهير العالم.

وكان اللقاء الثاني المهم في حياة محمد الموجي الفنية، يوم التقى بكوكب الشرق أم كلثوم، التي أعجبت بأعماله التي لحنها من خلال الإذاعة، فطلبت من محمد حسن الشجاعي، المسؤول عن الغناء في الإذاعة المصرية آنذاك، أن يرتب لها مقابلة مع الموجي في منزلها بالزمالك، وتم اللقاء بالفعل، وكان يشعر برهبة شديدة وخوف أشد من جلوسه في حضرة (الست)، لكنها استطاعت بذكائها النادر أن تعطيه إحساساً بالأمان والعشم، وجعلته يسرع بإعداد لحن لها لقصيدة (أنشودة الجلاء) للشاعر أحمد رامي، بمناسبة بدء جلاء البريطانيين عن مصر بعد أكثر من سبعين عاماً من الاحتلال البغيض، وغنتها أم كلثوم في الثامن عشر من يونيو عام (١٩٥٤). بعد ذلك توالت ألحان الموجي للسيدة أم كلثوم، فقدم لها: (أوقدوا الشموع، حانة الأقدار) للشاعر طاهر أبو فاشا، و(محلاك يا مصري) للشاعر صلاح جاهين، و(صوت بلدنا، ويا سلام على الأمة) للشاعر عبدالفتاح مصطفى، و(للصبر حدود، واسأل روحك) للشاعر عبدالوهاب محمد.

ومن الذكريات الطريفة في مشوار محمد الموجي، يوم تأخر في تسليم لحن (للصبر حدود) لأم كلثوم.. إذ كان الاتفاق بينهما أن ينتهي منه بعد شهر واحد، لكنه تأخر لأكثر من خمسة شهور، فما كان من أم كلثوم إلا أن أرسلت إليه محضراً من المحكمة ليبلغه أنه مطلوب للمثول أمام القضاء، وعندما جلس إلى القاضي سأله الرجل: هل تأخرت في تسليم لحن أم كلثوم؟ فرد الموجي: نعم تأخرت.. وأعترف بذلك، ويمكنك أن تحكم علي.

وتم حفظ القضية وأوصاه القاضي أن يذهب إلى أم كلثوم لينهي المشكلة معها، وبالفعل ذهب الموجي إليها فاستقبلته ضاحكة، فقال لها معاتباً: كده يا ست، تجيبيني بالمحكمة؟! فقالت له وهي تضحك: للصبر حدود يا محمد، ماذا أفعل وأنا أراك مشغولاً بالتلحين لشادية وصباح ووردة؟!

ومن سوريا جاءت المطربة فايزة أحمد قاصدة محمد الموجي ليلحن لها كلمات مرسي جميل عزيز (أنا قلبي إليك ميال) وهي من مختارات الإذاعة.

بعدها توالت ألحان محمد الموجي لفايزة أحمد، فقدم لها: (يما القمر على الباب، إلهي يحرسك من العين، م الباب للشباك، يا ليلة بيضا، يا وحدتي، بيت العز، حيران، حبيبي واحشني) وهي للشاعر مرسي جميل عزيز، ولحن لها أغاني كثيرة أخرى للشعراء: علي الفقي، محمد حلاوة، عبدالعزيز سلام، محمد عفيفي، وجليل البنداري.

وقدم الكثير من الألحان الناجحة للسينما، فشارك في البداية بألحانه في فيلم صباح (قلبي يهواك)، وفي عام (١٩٥٨) شارك في تلحين أغنيات فيلم عبدالحليم وشادية (لحن الوفاء) و(أيامنا الحلوة)، وفي عام (١٩٥٩) لحن أغنيات فيلم (حكاية حب)، ثم (أنا وبناتي)، وشارك مع محمد فوزي في ألحان فيلمي (تمر حنة، وليلى بنت الشاطئ) غناء فايزة أحمد، ولحن أغنيات (حسن ونعيمة) لمحرم فؤاد، و(وداعاً يا حب)، ولحن أغنيات عادل مأمون في فيلم (ألمظ وعبده الحامولي)، وجرب التمثيل في فيلمي (أنا وقلبي) مع مريم فخرالدين وعماد حمدي، و(رحلة غرامية) مع مريم فخرالدين وشكري سرحان وأحمد مظهر وسميرة أحمد، بعدها لم يفكر في تجربة التمثيل مرة أخرى..

وفي عام (١٩٩١)، أقامت له دار الأوبرا حفل تكريم تقديراً لفنه المتميز، حيث عزف الموسيقار سليم سحاب بعضاً من مختارات الموجي في مراحل حياته المختلفة، وأصبح رئيساً لجمعية المؤلفين والملحنين في مصر بعد وفاة عبدالوهاب عام (١٩٩١) واستمر يشغل هذا المنصب حتى وفاته بعد صراع قصير مع المرض في الأول من شهر يوليو من عام (١٩٩٥).


محمد الموجي مع أم كلثوم في جلسات أغنية «اسأل روحك»

استقال من عمله وتقدم لامتحان الإذاعة ففشل كمطرب ونجح كملحن

طلبته أم كلثوم عن طريق المحكمة لتلحين أغنية (للصبر حدود)



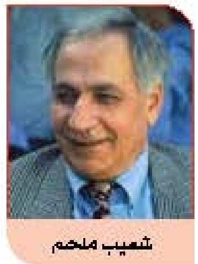
جزيرة العلم

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

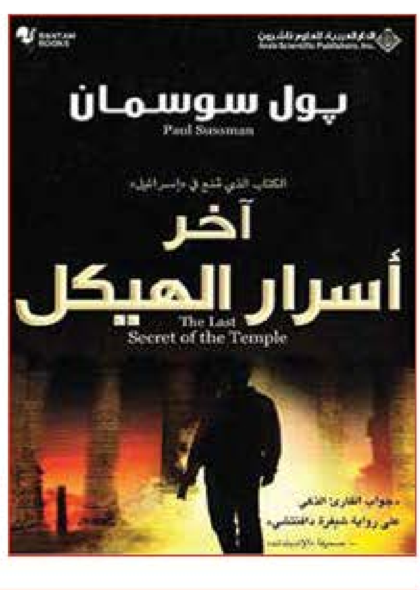
وقائع معاصرة

الكتاب: آخر أسرار الهيكل
المؤلف: بول سوسمان
ترجمة: زينة جابر إدريس
الناشر: الدار العربية للعلوم
بيروت - ٢٠١٠



شعيب ملحم

يعتبر بول سوسمان، البريطاني الجنسية، من أهم علماء الآثار والحضارات القديمة، وخاصة الحضارة المصرية التي لا يخفي إعجابه بها، وقضى جل حياته ودراسته الأكاديمية في جامعة كمبريدج البريطانية، في عملية بحث معمقة وعلى أرض الواقع في مصر باحثاً ومستكشفاً في هذه الحضارة، وكشف أسرارها التي لايزال الكثير منها محل غموض، وأيضاً محل إثارة واهتمام الباحثين، وإضافة إلى كونه عالم آثار، فهو عالم إنسانيات، وروائي كبير، ترجمت أعماله إلى أكثر من ثلاثين لغة عالمية، وعمل في الصحافة أيضاً. ونظراً لولعه بالآثار والحضارة المصرية، فقد أتت رواياته ضمن هذا المناخ الأسطوري والميثولوجي المعزز بوقائع تاريخية حقيقية، وهذا ما تدل عليه عناوين رواياته، ومنها (جيش قمبيز المفقود)، (الواحة الخفية)، (متاهة أوزيريس)، وروايته التي بين أيدينا.

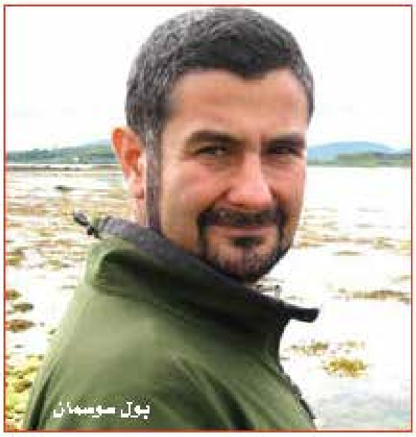


تبدأ الرواية بفصل قصير، بحصار الجيش الروماني عام (٧٠م) لمدينة القدس وإحراق أجزاء منها. في أحد هذه المعابد كان يحتفظ الكهنة اليهود بأحد أهم رموزهم المقدسة، وهو (المينورا) التي صنعها الحرفي اليهودي (بيتزاليل) إلى جانب تابوت العهد، زمن الخروج الأول، وهي من الذهب الخالص بفروعها السبعة مثل (الشمعدان)، ولاتزال أحد أهم رموز إسرائيل حالياً، وحتى لا يستولي عليها الرومان، أعطى الكاهن (ماتياس) المينورا إلى صبي شجاع ليهرب بها إلى خارج القدس المحاصرة، ويورثها لأولاده مع كتمان سرها ومكان إخفائها.

إلى هنا، تبدأ أحداث الرواية المعاصرة، وتبدو مثل جداول متفرقة، تتدفق جميعها لتصل إلى النهر الواسع، وتتكاثف خيوطها المتباعدة من الأقصر في مصر، إلى القدس وألمانيا وفرنسا وبريطانيا، والهدف هو البحث عن المينورا المقدسة التي لم تكن الأساس في هذه الأحداث.

إلا أن جريمة حدثت في المنطقة الأثرية في الأقصر قبل (١٥) سنة وذهبت ضحيتها فتاة إسرائيلية، وتم إغلاق التحقيق بعد اتهام رجل مصري بقتلها، وهذا ما لم يقتنع به ضابط شرطة مصري، لكن بعد هذه السنوات تمت حادثة قتل لشخص أجنبي في ذات المكان، لكنه كان يحمل الجنسية المصرية، ما دفع الضابط (خليفة) إلى التعمق في القضية، ما جعله يكتشف الرابط بين الجريمة القديمة والحديثة، وتم تجاهلها عمداً، والتعرف إلى خلفية الضحية الإسرائيلية، يتم الاتصال بالإسرائيليين، الذين يكلفون الضابط (بن روي) لمتابعة القضية، والذي يضمر عداء كبيرا للعرب، بعد أن ماتت حبيبته في انفجار قام به أحد عناصر (الملثم) الذي يعتقد الجميع أنه زعيم فلسطيني متشدد.

في الجانب الآخر، هناك شخصية الصحافية الفلسطينية (ليلى هدني) التي تشتهر بتحقيقاتها الميدانية وترسلها إلى الصحف العالمية، خاصة لقاؤها الشهير مع (الملثم)، وكانت لاتزال متأثرة بوفاة والدها الطبيب على أيدي الفلسطينيين، عندما قدم مساعدة طبية لأحد الجرحى الإسرائيليين وتشترك في عملية البحث عن (المينورا) بعد تلقيها رسالة قديمة تحمل رموزاً وأسراراً تحاول الكشف عن مضمونها. على الجانب الآخر هناك شخصية إسرائيلية شديدة التعصب هو: هارد زيون، يقوم بعمليات احتلال بيوت فلسطينية، ويهاجم أنصار وتجمعات



بول سوسمان

(حركة السلام الآن) الإسرائيلية.

في التحقيقات يتم التوصل إلى معرفة هوية القتيل الأجنبي المصري الجنسية، واثنين من أصدقائه في القاهرة، الذين هم في الحقيقة من العلماء الألمان النازيين، الذين هربوا إلى بلدان متفرقة بأسماء وجنسيات مستعارة، وأنهم يعرفون مكان (المينورا) المقدسة التي أخفيت في أحد المناجم المهجورة في الجبال الألمانية، وبالسعي للكشف عنها يسافر العميلان المصري والإسرائيلي سراً إلى ذلك المنجم، وللدهشة يتفاجآن بوجود الإسرائيلي المتطرف هارد زيون وبعض أعوانه ومعهم ليلى هدني المتعاملة معه، وأنه هو (الملثم)، وتحاول أن تمنعه من قتل الضابطين، لكنها تقتل على يده، وكانت قد بررت تعاملها معه ضد شعبها بسبب قتل والدها.

بول سوسمان، لا يكتفي بأحداث روايته ولا بحبكتها وسير أحداثها المثيرة والمفاجئة، ولا بنهايتها المفتوحة على احتمالات عدة، بل يضمّن روايته حوارات مستفيضة عن الصراع بين الإسرائيليين والفلسطينيين، حول أحقية كل منهما بالأرض، إضافة إلى عرض الطقوس والعادات اليهودية عبر الزمن.

وسوسمان في روايته، لا يتوجه بالاتهام صراحة إلى أحد الطرفين، فعبر الأحداث والحوادث بين الفلسطينيين والإسرائيليين، نجد كماً من التطرف والعداء في كلا الجانبين، ونجد أيضاً مقاربا أو مساحة واسعة من الحوار بينهما على ضرورة إيجاد حل لهذا الصراع ومعسكر السلام هنا أو هناك يتعرض للهجوم من قبل متعصبين، وأن السلام سيكون بعيداً مادام في الحكومة الإسرائيلية أمثال شارون وكاهانا، ولا ينسى بالمقابل قيادات فلسطينية متشددة، ويرى أبطالهم في حواراتهم، أن غياب شخصيات قيادية ذات شعبية واسعة من الجانبين يؤخر عملية السلام بينهما. ولا يخفي الكاتب في روايته التعاطف الضمني مع الفلسطينيين، وربما لهذا السبب، وأسباب أخرى، منعت الرقابة الإسرائيلية نشر الكتاب.

قوة التفاؤل

عنوان الكتاب: قوة التفاؤل: تعلم الثقة بالحياة
الكاتب: مارتن سيليغمان
المترجم: غسان السيد
دار النشر: الهيئة العامة السورية للكتاب/ سلسلة المشروع الوطني للترجمة
سنة النشر: ٢٠١٩
عدد الصفحات: ٣٤٩ صفحة من الحجم الكبير


د. نفيسة الزكي

أثبتت الكثير من الدراسات والأبحاث في السنوات الأخيرة، أن المتفائلين لديهم قدرة كبيرة تسمح لهم بتفسير هزائمهم على أنها عابرة، وأنها خاصة بمشكلة واحدة أو ناجمة عن ظروف مؤقتة، وبالمقابل ترى هذه الدراسات أن المتشائمين يكونون أقرب للاكتئاب من غيرهم عندما تقع الأحداث السيئة، وبذلك يكون أداؤهم أسوأ في المدرسة وفي الوظائف التي يتقلدونها، بل أكثر من ذلك يؤثر هذا الأمر في صحتهم البدنية وعلاقاتهم الشخصية التي تكون أكثر اهتزازاً.

ولمقاربة هذا الموضوع صدر سنة (٢٠١٩) ضمن المشروع الوطني للترجمة الذي تشرف عليه الهيئة العامة السورية للكتاب مؤلف (قوة التفاؤل: تعلم الثقة بالحياة) للكاتب مارتن سيليغمان،



وقد قام بهذه الترجمة الدكتور غسان السيد عن الأصل الفرنسي «La force de l'optimisme: apprendre à faire confiance à la vie» وهو عمل يقع في (٣٤٩) صفحة من الحجم الكبير، تأتي أهميته الخاصة – كما هو مذكور في المقدمة– من خلال الاختبارات العديدة والدراسات المعمقة، التي أجراها الكاتب في أهم مراكز البحث الأمريكية، والتي تستفيد منها شركات التأمين، من أجل تشغيل موظفين جدد على درجة عالية من التأهيل والاستعداد النفسي.

ويرى مارتن سيليغمان، في بداية كتابه أن الشخص المتفائل عادة ما يفسر الخسارة أو الشدة على أنها محدودة ضمن حيز ما، وأن هناك مجالات أخرى مازالت متوافرة، ويمكن أن تكون مجزية وتشكل بدائل أو تعويضات معقولة أو حتى ملائمة، أي إذا فشلت محاولة في مجال ما يمكن أن تنجح أخرى في مجال غيره، كما أن الشخص المتفائل يرى أن المحنة أو الخسارة انتكاسة مؤقتة، ومن ثم فإن إمكانات الانطلاق من جديد متاحة بتوسل الوسائل الملائمة، أما على المستوى الذاتي فيحافظ المتفائل على إيجابية النظرة إلى الذات وقدراتها وإمكاناتها، ما يبقي الطاقات متوافرة لجولات جديدة وفي المقابل يميل الشخص المتشائم إلى تعميم المحنة على مختلف وضعيات الحياة، ويطبق أحكاماً عامة وقطعية على العالم والناس، ويكمل نظرته التشاؤمية هذه بجلد الذات؛ حيث يعد نفسه هو المسؤول عن الإخفاقات، وأن العلة فيه، وهي علة أو قصور لا يرى لنفسه خلاصاً منه، بل يرد أسباب النجاح الذي يلقاه من حين لآخر إلى عوامل خارجية، لذا فقد أكد سيليغمان أن التفاؤل يعد بعداً رئيسياً في الشخصية التي تفكر بإيجابية.

وارتباطاً بموضوع التفاؤل والتشاؤم، أحدث مارتن سيليغمان – ضمن دراسته التي عنونها بـ(التفاؤل المتعلم) عدة أدوات لقياس هذين الأمرين وتشخيصهما لكل من الناشئة والراشدين، كما طور برامج تدريب مهمة لتعديل التفكير السلبي إلى تفكير إيجابي، وقام بتطبيقها عملياً في عدد كبير من المؤسسات التجارية والإدارية، بغية إشاعة أجواء التفاؤل بين مديريها والعاملين فيها، وبهدف الزيادة في الفاعلية والإنتاجية، التي ثبت بالتجربة ارتباطها بارتفاع مستوى التفاؤل، كما توصل في هذه الدراسة إلى أن الشخص المتفائل قادر على عمل صداقات جديدة؛ وبالتالي يشعر بالارتياح في ظل أي موقف طارئ أو جديد، ويرحب بغيره من الأشخاص الذين لم تسبق له مقابلتهم، كما أنه يقبل على الأنشطة المبتكرة التي لم يسبقه إليها أحد، ويعرف كيف يحافظ على صداقاته، ويتمتع بروح التعاون، ويقبل بالحلول الوسط، ويثق بالآخرين ويثق الآخرون به.

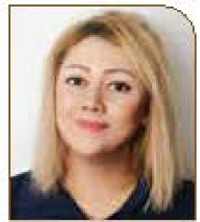

مارتن سيليغمان

وفي معرض حديث الكاتب عن العوامل المحددة للتفاؤل، أكد أن هذا الأخير يمكن تعلمه واكتسابه عن طريق المحاكاة والتقليد، ولكن في الأصل هناك أربعة عوامل تتحكم فيه وهي: أولاً: العوامل البيولوجية؛ وتتضمن المحددات الوراثية أو الاستعدادات الموروثة، ثانياً، العوامل الاجتماعية؛ وتتمثل في التنشئة الاجتماعية، التي تطبع الفرد وتساعده على اكتساب اللغة والعادات والقيم والاتجاهات السائدة في مجتمعه، ومن المتوقع أن يكون للعوامل الاجتماعية دور كبير في التشاؤم والتفاؤل، ثالثاً، العوامل الاقتصادية؛ فالوضع الاقتصادي يؤثر بدوره في معدل التفاؤل لدى الفرد؛ فإذا كان هذا الوضع جيداً زادت طموحات الفرد وارتفعت درجات التفاؤل لديه، فيما يتعلق بتحقيق أهدافه والوصول إلى مبتغاه، رابعاً وأخيراً، المواقف الاجتماعية المفاجئة؛ ومعناه أن الشخص الذي يصادف في حياته سلسلة من المواقف العصيبة المحبطة أو المفاجئة، يميل في الغالب إلى التشاؤم، والعكس صحيح إلى حد بعيد.

وجدير بالذكر في الختام، أن نشير إلى أن مارتن سيليغمان، صاحب هذا الكتاب هو مؤسس علم النفس الإيجابي (Positive Psychology) الذي يرى أن الإنسان يحمل بداخله القوة والضعف، ومنهما وبهما تتحدد حياته، كما أن الخبرات والتجارب التي يمر به تشكل شخصيته وتحددها، وهذه الخبرات بعضها قابل للتعديل والآخر غير قابل للتعديل، وتتركز جهود علم النفس الإيجابي هذا على إثراء القوى الإنسانية القابلة للتعديل، كمدخل لتحقيق السعادة الحقيقية، وتحقيق مستوى أفضل من التوافق النفسي والاجتماعي والأسري.

رحلات إلى جنوب البلاد العربية وبلاد المهرة وحضرموت

رحلة تفصيلية مشوقة في مدن اليمن القديمة



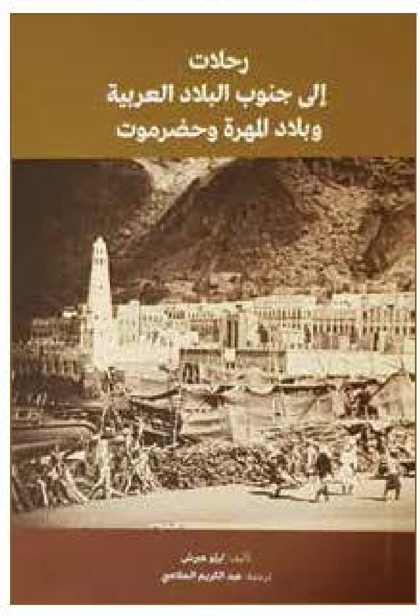
ناديا عمر

المؤلف (ليبو هيرش) مستعرب ألماني وباحث في جنوبي شبه الجزيرة العربية، وفي أراضي ما كان يُعرف وقتها بالسلطنة القعيطية (١٨٥٨–١٩٦٧م) والسلطنة الكثيرية (١٤٠٠–١٩٦٧) وسلطنة المهرة (١٥٤٩–١٩٦٧) في إقليم حضرموت باليمن.

يستند هذا الكتاب إلى الرحلة التي قام بها من برلين إلى عدن في ديسمبر من عام (١٨٩٢م)، وقد استمرت لنصف عام، زار خلالها مدن: (الشحر، والمكلا، ووادي دوعن، وحضرموت، وشبام، وسيئون، وتريم)، وبعض مدن المهرة، سجل فيها انطباعاته الشخصية وما رآه وعاشه، وقد توغل في حضرموت بإذن من السلطات البريطانية كونه باحثاً متعمقاً في اللغة العربية والشريعة الإسلامية، وسبق أن قام بعدة أبحاث في هذا المجال.

وضّح (هيرش) في تقديمه أنه نشر هذا الكتاب بعد ثلاث سنوات من نهاية رحلته، وأضاف أنه حاول مراراً زيارة حضرموت المحفوفة بالأسرار منذ سنة (١٨٨٨م)، وذهب إلى عدن لتحقيق هذا المشروع، وقد عزا النجاح الذي حققه إلى الصبر الطويل وإصراره برغم كل الصعوبات التي واجهها في الرحلة.

في فصل (السفر إلى الشّحر) يتحدث الكاتب عن تفاصيل رحلته إلى عدن وكيف أنه تلقى ترحيباً واستقبالاً حسناً، وقد تولى القنصل (شموك) تبليغ السلاطين والشخصيات المهمة برغبة (هيرش) في زيارة بعض المناطق الساحلية، وفعلاً تمت الموافقة من حكّام (مكلّا، والشّحر، وقِشن)، ولكن دون أن تتولى الحكومة البريطانية مسؤولية سلامة حياته أو ممتلكاته.



كان يتزود بمعلوماته من محمد صالح جعفر مساعد المقيم الخبير في المفاوضات الإنجليزية مع السلاطين من أهل البلد، وعمل طبيباً يداوي سكان المعلا، ليغادرها في يناير(١٨٩٣م) على متن باخرة، ماراً بعدد من الجزر صغيرة، ليصل في اليوم التالي مدينة الشّحر، فاستقبله أهلها بهتافات مرحبة، وتوجّه إلى (الجمعدار)، ووصف الجنود عند بوابة قصر الحاكم بأنهم أجناس مختلفة، بملابس زاهية الألوان ومسلحون في تجانس بالخنجر العربي العريض وسكين قوي ذي شكل مميز، كلاهما بقبضة ثمينة أو أقل ثمناً تبعاً لثروة صاحبها، والبنادق ذات الفتيل والماسورة الطويلة، مزخرفة بكثير من الفضة معلقة على الجدار الخلفي للقاعة بمفروشاتها الهندية الملونة وأساسات الأعمدة الخشبية. السجاد مصنوع من سعف النخيل والكراسي من مختلف الأذواق الأوروبية وغيرها.

أقام هيرش بمسكنه الجديد في منزل فخم اسمه (بيت الطمبوشي)، وقد استقبله الجيران بحفاوة وفضول شديدين، ما سهل عليه لاحقاً سؤالهم عن مسميات الأشياء ولهجة أهل عدن، وكانوا متعاونين معه ومعتمدين عليه كطبيب، وهذا ما جعله يتعرف إلى طرق علاجاتهم البسيطة مثل الكيّ وسحب الدم (الحجامة)، ومجموعة من الأدوية من البازار، كالكمّون والبهارات وسكر قند والسوس. وكانوا، بتعبيره، يعانون ظروفاً معيشية صعبة لقلة الماء والمال، أما الأشغال: فهي أعمال مهنية عامة، كغزل خيوط القطن الهندي المصبوغة غالباً باللون النيلي أو الأحمر لتكون أزراً جميلة للجنود، أو الحدادة لصنع مختلف الأسلحة، وخاصة الخناجر القوية المعروفة في الميادين العمومية، إضافة إلى بيع المنتجات: كالتمر المضغوط والأرز والقمح والطحين الخشن من بومباي، والقهوة اليافعية، واللحوم المتنوعة، وأهمها الأسماك المتوافرة بأنواع عديدة، ومنها (لخم) وهو سمك القرش المملح المجفف الذي يحظى بأهمية كبيرة. أما العملة المتداولة: فهي الروبية الإنجليزية الهندية، وما تتجزأ إليه من قطع، قطعة «اثنين آنّا» وتسمى «خرف»، وقطعة «أربعة آنّا» وتسمى «أوقية»، و«البيزة خمسية» (الجمع خماسي). أما عملة الاستعمال الأوسع نطاقاً لدى البدو، فهي (ماريا تيريزيا طالر) والقرش.

وفي الطريق إلى (سيحوت)، كانت المناقشات على سطح السفينة المتجهة إليها تدور حول ما إذا كان البدو سيسمحون لـ(هيرش) بالنزول إلى اليابسة، لتنتهي أخيراً بنزوله عند الشيخ عبدالله باكريت، وسط ترحيب الأهالي، وانتقاله لسكن مخصص له، ونيته البقاء فيه لثلاثة شهور لتعلم لغة (المهري)، وخلال إقامته لاحظ أن المهريين عموماً أكثر ضعفاً وأقل نفوذاً على عكس قبائل البدو، وبعدها توجه إلى (قِشن) وجلب له بعض البدو من جبل (هجوير) عدداً من النباتات وأخبروه بأسمائها، ثم (المكلا) حيث استقبله رجل هندي اسمه هاشم حجي وهو ممثل صديقه التاجر العدني المرموق عبدالله مراد هندي، قدم له مشروبات الورد والشاي والفوفل (جوز التنبول)، ولاحظ أن الحركة شديدة في المكلا، والتجارة والأعمال مزدهرة، زادها حضور عدد كبير من التجار الهنود، الذين يعملون خاصة بتجارة الأقمشة والحرير. أما البدو: فيبيعون المطاط والبوما، وهو صمغ مطاطي، وتجار أهل المنطقة يتاجرون في زعانف القرش (اللخم) ويصدرونها للصين، وكذلك العنبر الثمين الذي يسميه الإنجليز (أمبرجريس) وهو موجود بكثرة في هذه السواحل في بطن حوت العنبر.

وفي (شبام) لفتت نظره الهندسة المعمارية التي امتازت بها المباني الفريدة في حضرموت ككل، مع أن سيئون تفوقها في نظافة شوارعها وسعتها، كذلك أبدى إعجابه بقصر السلطان في سيئون، والمسجد الجامع المجاور له، ومسجد (الحبيب علي بن عبدالله السقاف).

وختاماً لهذه الرحلة المشوقة، غادر بباخرة اسمها (موبايل) إلى عدن، وبعدها إلى وطنه ألمانيا.

كتاب شائق في أدب الرحلة وفيه كثير من التفاصيل الجميلة عن اليمن ومدنها وشعبها في ذلك الوقت، وبما تميزت به المنطقة من عادات ومظاهر اجتماعية كاستقبال الضيف والزي المحلي والمأكولات، إضافة إلى النشاطات التجارية والصناعية والعمارة المميزة، وقد ضمّ عدداً من الملاحق والصور.

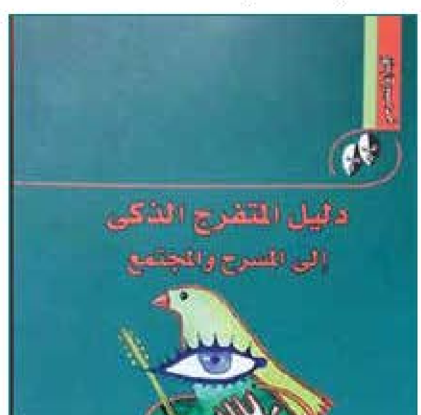
دليل المُتفرج الذكي

إلى المسرح والمُجتمع



سعاد سعيد نوح

هل يمكن أن يقدم ناقد ما دليلاً للمتفرج كي يُمكّنه من مشاهدة المسرح ويفك دلالاته وألغازه ويكشف عن قضاياه الفكرية والاجتماعية والسياسية؟ وهل يقف دور المتفرج عند المتعة لمشاهدة مسرحية ما والوقوف على جماليات العرض المسرحي، أم أن دوره يتعدى ذلك فيعيد إنتاج المعنى وصولاً إلى قناعات تخصه هو؟ هذه الأسئلة وغيرها يجيب عنها الناقد المسرحي المصري حسن عطية في كتاب (دليل المُتفرج الذكي إلى المسرح والمُجتمع) الصادر حديثاً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة، حيث يعتبر هذا الكتاب الجديد في مجاله مدخلاً إلى المسرح والمُجتمع. وقد عُرف عطية بأنه ناقد واع متابع للحركة المسرحية المصرية والعربية، بل من النقاد القلائل الذين يقدمون نقداً تطبيقياً على العروض التي تعرض في المهرجانات القومية المسرحية المصرية والعربية، خاصة أنه رئيس للمهرجان القومي للمسرح المصري منذ أعوام.



يؤكد عطية في كتابه أن الحركة المسرحية الغربية نجحت في تقديم رؤى جديدة للعالم، معبرة عن متغيرات حياتها وطموحاتها، ومغايرة ومناقضة للرؤى التي هيمنت على العالم في الأزمنة الفائتة، ويتساءل: هل نستطيع في عالمنا العربي أن نقدم رؤى للعالم مشابهة ومواكبة لما حدث في المسرح الغربي؟ صحيح أن لكل مجتمع ثقافته وموروثاته وطموحاته الخاصة، لكن العولمة تحاول أن تزيل الحواجز بين هذه المجتمعات، ولهذا الأمر انعكاس إيجابي على المسرح العربي، لكنه أيضاً له مخاطر على الهوية الثقافية لشعوبنا العربية.

يرى حسن عطية أن (مشروع الحداثة الغربية الذي اقتدينا به وسرنا على دربه منذ بداية القرن التاسع عشر، وكان مساراً جيداً لنا في أكثر من وجه له، هو في المنتهى مشروع ثقافي حضاري ظهر في أوروبا مع الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر، وهي التي مكنت الصناعة من تحويل المعرفة بالعلوم إلى تكنولوجيا، وهي محركة البنية الاجتماعية، خالقة معها طبقة جديدة تؤمن بالإنسان باعتباره مُنتج ذاته وعالمه، وصائغ هويته وباحثاً عن اليقين في كل ما يحيط به، منطلقاً من الشك المنهجي، متمسكاً في ذلك بالعقل والعلم، وعاملاً على أنسنة الطبيعة، وفصل الدين كمطلق عن أمور الدولة النسبية، مسقطاً في طريقه مشروع ما قبل الحداثة الذي ساد في العصور الوسطى الأوروبية، والقائم على عالم الأوهام والخرافات والأساطير وخضوع الإنسان لتصوراته الذاتية عن نفسه وعن العالم، وللمقدر والمكتوب ولنبوءات الكهنة والسحرة المتحققة رغماً عن أنف البطل الدرامي).

لكن، هل نستطيع نحن في عالمنا العربي أن نطرح ذات الأسئلة التي طرحها مشروع الحداثة الغربي قبل قرون؟ هل نستطيع أن نسائل المجتمع والثقافة والدين ونتجرأ على فتح ملفات حقيقية عن علاقتنا بكل هذه الأنساق الثقافية التي تحكم حياتنا؟

يضيف عطية أنه (قد تداخل المشروعان، الحداثي الغربي وما قبل الحداثة الشرقي في مشروعنا الثقافي العربي، فأعجزنا عن تطوير مشروع حداثي مستقل عما قبله الكامن في عمق ثقافتنا والبادي في سلوك مجتمعاتنا، وعما وفد إليه في ذات الوقت من خارج جغرافيته، فحاولنا التوفيق بين ما أسميناه الأصالة والمعاصرة، ووصلنا لنتيجة فاسدة حينما وضعنا الدواء العلمي في قنينة زيت القنديل الخرافية)، في إشارة دالة لرواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، حيث يعالج البطل ابنة عمه بالدواء الحديث، لكنه لكي يقنعها بتناوله يضعه في قنينة زيت قنديل أم هاشم مما أصابنا بالهزائم المستمرة، وجذب المجتمع للخلف وكأنه لم يتمدين لحظة، وشوش عقل المثقف الراهن بين حداثة لم يمتلكها جيداً، وما بعد حداثة يطرحها الغرب الآن.

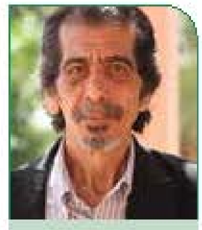


حسن عطية

كما يشير الكاتب إلى أننا بحاجة في كل فترة لفحص ما نعرفه ونستخدمه من مصطلحات ومقولات وأفكار في حقل النقد الفني العربي، وذلك بسبب هيمنة مجموعة من المفاهيم على الكتابات النقدية الجادة في السنوات العشرين الأخيرة، انبهر بها النقد المسرحي، والأدبي أيضاً، في سياق تبنٍ للثقافة الغربية المستنيرة، من دون أن يفكر للحظة أن ينتهج معها المنهج العلمي الذي أنتجها.

حرص مؤلف الكتاب على أن يقدم للقارئ خريطة ودليلاً للمشاهد الذكي يمكنه من إعادة النظر فيما طرحته الكتابات النقدية من مدارس ومصطلحات ونقاد، برؤية يحترمها دون أن يقدسها، وفاحصة إياها في ضوء الدراسات السوسيولوجية، التي تربط بوضوح بين الإبداع والمجتمع والزمن الذى يتخلق فيه هذا الإبداع، وينفلت بفضل صياغته الجمالية الراقية ليخاطب أزمنة أخرى ومجتمعات مغايرة، معبراً بذلك عن واقعه.

(غُرَف عُلْويّة) للشاعرة مها العتوم



عمر شبانة

لمّا كان الشعر موجوداً في كلّ ما حولنا، الطبيعة والكون والكائنات، فأنا أرى أنّ لا نميّز بين الشعر الموزون والمنثور. ومن جهتي، فأنا لا أعترف بالتفريق في الشعر بين قصيدة موزونة، خليليّة كانت (على أوزان الخليل وبحوره وقوافيه)، أم تفعيليّة كما اجترحها السيّاب وروّاد التفعيلة، وبين قصيدة النثر كما رسّخها عدد من شعرائها المكرّسين منذ خمسينيات القرن الماضي فكلّ ما يعنيني في هذه الأنواع هو جوهر الشعر.

مها العتوم شاعرة أردنية/ عربية من الجيل الذي ظهر في التسعينيات من القرن الماضي. وهي من بين قلائل من هذا الجيل (تلتزم) بقصيدة التفعيلة، خصوصاً بين الشاعرات من هذا الجيل المفرط في (النثرية) حدّ الخروج من الشعر. أستاذة جامعية في الآداب، لكنها برزت شاعرة من بين أبرز شاعرات جيلها، فقد صدرت مجموعتها الشعرية الأولى (دوائر الطين) عام ١٩٩٩، ثم تتالت مجموعاتها، فأصدرت (نصفُها ليلك) ٢٠٠٦، و(أشبه أحلامها) ٢٠١٠، ثمّ (أسفل النهر) ٢٠١٤، وأخيراً ها هي مجموعتها الجديدة (غُرف عُلْويّة) (الدار الأهلية- عمّان، ١٧٦ صفحة).

قبل الوقوف على المجموعة الجديدة وملامحها، أعود إلى مجموعتها (أسفل النهر)، وأعتقد أنه من أفضل ما أنتجت، فأتوقّف عند أبرز ملامح قصيدة العتوم، والعناصر التي تشكّل شعريّتها، حيث تتميّز قصيدتها بغنائية عالية، ورومانسية عميقة، وإيقاعات متدفقة، ولغة ذات مفردة طازجة وعبارة فاتنة. وبهذا كله وبسواه من التقنيات الشعرية، تكتب الشاعرة العتوم قصيدتها، بل نشيدها الموغل في الحياة، المتعمق في الحُبّ في صوره المتعددة، العذري والصوفيّ، المغمّس بالوجد والحنين والعتابات. وتكتب الشاعرة ذاتها من خلال علاقتها بـ(آخرها)، فالآخر شديد الحضور في قصيدتها، في شعرها عموماً الآخر شريك الحبّ والحياة والمعاناة على حدّ سواء.

أعود إلى القصيدة التي حمل الديوان عنوانها فأقرأ هذا المقطع، حيث الشاعرة تخاطبُ ذاتها: أسفل النهرِ/ ../ قد تجدينَ سماءً تخصُّكِ وحدكِ/ فلكْثرتي بالنُّهوضِ إليها/ ضعي قمراً في ثيابكِ/ ثُمّ اعصُري/ ما تبلّلَ منها ومنكِ/ وخِفّي إلى الّليلِ/ كيْ يتهادى إلى أسفلِ النهرِ/ قربكِ: في الليل تغدو الجميلاتُ أجملَ/ رائحةُ الوردِ تغدو بطول الممرِّ/ وينسحبُ الموتُ من كثرة الماءِ/ حولكِ/ حولي/ هُنا أسفلَ النهرِ/ مرتعُ عشتارَ/ والقيِّمينَ على النارِ والسرّ.. يخطفُ بحراً بأسماكِهِ (...)/ مُضطجعُ الجنِّ والشعرِ/ تستندينَ إلى كتِفِ الكونِ/ لا تأبهين بما أخذَ النهرُ/ حتّى يوسِّعَ قلبكِ – منكِ.

في هذا المقتطف من نص الشاعرة، تتجلّى روحها، وتتجلى عن مقدرة عالية في التصوير بالعبارة الشفيفة، ولكن البسيطة التي هي بنت الحياة البسيطة أيضاً، فلا فذلكات لغوية بل لغة تتدفق كماء النهر السلسبيل العذب الذي تغوص إلى أسفله، أو كالسماء التي تخصُّها وحدها، وفي هذا جانب من خصوصيتها التي تجعل نصها يبدو مألوفاً تماماً، بينما هو نصّ تأمّليّ يدعو قارئه للغوص والتأمل في أعماقه البعيدة والقريبة في آن.

يختلف الديوان الجديد (غُرف عُلويّة) عمّا سبقه في تجربة الشاعرة. ففي خمسة أقسام، وثلاث وستين قصيدة، تستلهم الشاعرة أصواتاً عدة، وتستعير مناخات متعددة، تبدأ من مناخ يقارب حسّ المتصوّفة (ما غرفتُ، وما ذُقتُ/ وما عرفتُ / وما كتبتُ)، ثم تنثني في إهداء الديوان (إلى نساء كثيرات جميلات داخلي وحولي، أجملهنّ أمّي)، وتنتقل لتستعير عبارة الشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث (ولدت ١٩٣٢، وانتحرت ١٩٦٣)، عبارة شديدة الكثافة في التعريف بسبب الكتابة (أنا أكتب فقط لأنّ هناك صوتاً في داخلي لن يسكت).



تبني الشاعرة بيتها/ مشروعها الشعريّ هنا، من خمس غرف هي: غرفة الشاعرة، غُرفةُ العاشقة، غُرفةُ الأمّ، غُرفةُ العارفة (تستند فيها إلى رابعة العدوية وقصيدتها الشهيرة: أحبُّك حُبَّين حُبَّ الهوى/ وحبٌّ لأنّك أهلٌ لذاك)، وغُرفةُ الريح وفي كلّ غُرفة تقيم أقساماً، يشكّل كلّ قسم عالماً من عوالمها العاطفية والوجودية والمعيشية، فتختلف لغة القصائد باختلاف الغرفة وعناوين أقسامها. تؤثّث الشاعر كلّ غرفة بما يليق بها من تفاصيل وعناصر. المقطع الأول من غرفة الشاعرة حمل عنوان (شاعرة عبرت من هنا)، وهنا ثمّة طريق، وضياع، ولكن ثمّة (الشتاء الذي يجعل العاشقين نبيّين أو شعراء)، وهنا أيضاً سوف يصبح بيت الشاعرة هو كلامها، وسوف (يفرغ حين أموتُ، ويسكنه الغرباء) كما تبوح.



مها العتوم

تتجوّل بنا الشاعرة في مناخات وثنائيات كثيرة، الحياة والموت، الحبّ والبغض، الطفولة والكهولة، وسواها الكثير. تهمس حيناً، وتهدر أحياناً تغرف من الحياة المعيشة، كما من الشعر والوجدان. ندخل معها (غرف سريّة)، فنتعرف إلى كيفية كتابتها القصيدة (غرفتي الفوضوية أترك مفتاحها القصيدة)، أو (زقاق صغير من الكلمات)، لنكتشف (ليست يدي هي من يكتب الشعر/ بل خطواتي التي تبعت حُلُمي)، فالحياة خطوات نمشيها ونكتبها، والمشي عنوان نص جميل في المجموعة. تقول (أمشي كأنّي أجمعُ الخُطُوات بين يديّ/ في جسدي/ لأعرف ما تبقّى من حصى في جُعبة الأيّام لي/ ... / أختار أشجاري لتحرس وحدتي.. وقد تصير قصيدة أمشي وأحملها معي).

هي تصنع من كل شيء قصيدة، تلتقط الشعر من الشارع والمنزل وحبل الغسيل، من حسّها الوجوديّ بما عاشت وبما تبقّى لها. ولن أستطيع الذهاب أكثر من ذلك مع مجموعة بهذا التنوّع في تناول الحياة. والأهمّ هو أنني أردتُ القول، إن الشاعر المقتدر يستطيع تطويع لغته وأدواته لكتابة قصيدة تفعيلة حديثة ونابضة بالحياة، رافضاً القول بأنّ الوزن والقافية يعيقان الشعر، ويقفان قيداً أمام تدفقه وهذه التجربة شاهدة.

في قصيدة (أعمال منزلية)، نشهد هذه البساطة وهذا العمق بلا عوائق، حيث تكتب الشاعرة باسم النساء جميعاً (بصمت الصباح وثرثرة الليل./ بشعر حديثٍ عن الحُبّ/ تعلو وتيرةُ أعمالك المنزليّة/ صوتك يخرج من جوف كلّ النساء اللواتي تراكمنَ فيك...)

معرض مؤجل: اللوحة الناقصة

تأليف: هزوان الوز
إصدار: دار الفارابي/ بيروت/ ٢٠١٨
عدد الصفحات: ٣٨٢ من القطع المتوسط


مصطفى حكماوي

صدر عن دار الفارابي ببيروت (٢٠١٨) رواية (معرض مؤجل) للأديب السوري هزوان الوز، وهي العمل الروائي الثالث له بعد روايتي: (سرير من الوهم)، و(كتاب دمشق: هاء الحب.. راء الحرب).

الرواية تقع في (٣٨٢) صفحة من الحجم المتوسط، يحمل غلافها الأول لوحة تشكيلية للفنان توفيق مخول، تضم عشر لوحات ولوحة ناقصة، وقد جاء على لسان مؤلفها: (إنها الجزء الأول من ثلاثية، ومحاولة لكتابة حكاية الحكايات، وإنه زمننا، وعلينا ألا ننفض أيدينا منه)، في حين يفصح غلافها الأخير عن السطور التالية: (إذا كان الناقد الفرنسي، الروماني الأصل، لوسيان غولدمان رأى أنّ على الرواية أن تكون سيرة وتاريخاً اجتماعياً في آن، فإنّ هذه الرواية تنجز هذه الضرورة وتتجاوزها في الوقت نفسه، وتعبّر سمة التجاوز عن نفسها من خلال تقنية تعدّد الأصوات، من السارد إلى المدير إلى المنضّد، وبين هؤلاء الثلاثة صوتُ التاريخ، تاريخ سوريا عموماً، وتاريخ دمشق خصوصاً، الذي يجهر بنفسه من خلال ما اصطلح المؤلف عليه بمرآة النص).



هذه الرواية إذاً، هي سيرة فرد كما هي سيرة مجتمع، وعبر السيرتين معاً نتعرّف إلى عالم يترجّح بين الواقعيّ المستغرق في انتمائه إلى الحقيقة، والتخييلي المتحرّر من قيود الواقع والباحث في آن عن واقع بديل، واقع ينتصر للإبداع، الفنّ التشكيلي في الرواية، ليس بوصفه محاولة لبلوغ عالم المُثل فحسب، بل، أيضاً، بوصفه، مثالاً للطهر والصفاء والنقاء في مواجهة الأفكار والإيديولوجيات والعقائد السياسية المؤرّقة بالتغيير، من دون أن يكون لها رصيد سوى ما يمكّنها من البقاء على قيد الحياة.

ومهما يكن صحيحاً أنّ الرواية، أيّ رواية، لا يمكن أن تكون وثيقة عن هذا المجتمع أو ذاك، أو هذه المرحلة أو تلك، فثمّة بين تضاعيف السرد في هذه الرواية زادٌ معرفيّ ثريّ عن مجتمع دمشق في العقود الأربعة الأخيرة من القرن الفائت، وعلى نحو يمكن التعرف معه إلى هذا المجتمع، وفي تلك المرحلة من تاريخه، كما لو أنّ الرواية بحث سوسيولوجي وقد تقنّع بالفنّ الروائي، أو هذا الفنّ وقد استثمر على نحو باهر معطيات ذلك البحث.

وهذا العمل بالنظر إلى أعمال الكاتب ليس يتيماً في تقنياته، بل سبق لهزوان الوز أن قدّم رواية صدرت العام الماضي تحمل عنوان (دمشق) استفادت من الأسلوب السردي ذاته، ففي تلك الرواية بدأ الوز تجربة استنهاض النص الدمشقي الموجود في بطون الكتب والمخطوطات، وهذه التجربة فيها ضرب من المغامرة الروائية لا يقدم عليها إلا عدد من الكتاب، فبعد أن جرّب هاني الراهب ذات يوم الرواية الموثقة التي تحمل الحواشي، وجرّب الغيطاني استحضار النص القديم، خاصة ما يعود إلى العصر المملوكي، جاء هزوان الوز ليسلك سبلاً أخرى، في صناعة النص الخاص به، والدلوف إلى النصوص الأخرى ذات المساس بموضوعه، وهو هنا لا يتماهى بالنص المقبوس، ولا يغيب في الحكاية القديمة، ولا يهضمها لنفسه، إنما تأتي لتطور حدثاً أو لتعزز رأياً، أو لتقول: إن ما حدث اليوم حدث من قبل، أو كان قابلاً للحدوث، لأن الروائي في إشاراته وإحالاته لم يعتمد نصاً واحداً، ولم يأخذ زمناً محدداً، بل إن زمن دمشق يتطاول من النصوص القديمة لمعجم البلدان وصاحبه ياقوت الحموي، إلى عزيز العظمة مروراً بالبديري الحلاق، وصولاً إلى أبيات شعرية تخدم نصه الروائي، مع زخّ اسم الشاعر والشعر.


هزوان الوز

وفي هذه الرواية اختار الروائي مكان (القابون) مسرحاً لروايته وبطله الذي تماهى معه في عدد من المواضع حين أعجب بالرواية من موقعه، وهذا الاختيار اليوم، وأؤكد على اليوم، وضعه أمام معادلة تنطلق من اليوم، لا تنطلق من الواقع، فهل كان المسوّغ وراء الآنية ما قام به المسؤول الثقافي من حجب الرواية في الأدراج المنطلق إلى العودة بمنظور اليوم؟

إن التوجس الموجود في الرواية من مجتمع القابون، أو مجتمع جوبر، أو غيرهما من المجتمعات هو توجس لحظي آني، ولم يكن في تلك الحقبة، والصورة التي نراها في الرواية هي صورة اليوم، وليست صورة ما قبل ثلاثة عقود.

كارل بوبر.. مئة عام من التنوير

الكاتب: عادل مصطفى
هنداوي سي آي سي - ولندسور- ٢٠١٧


نجلاء مأمون

بداية يؤكد الكاتب أن كارل بوبر واحد من أهم فلاسفة العلم في القرن العشرين، إن لم يكن أهمهم على الإطلاق، ويعد فضلاً عن ذلك واحداً من أهم فلاسفة السياسة وعلم الاجتماع، لأنه كان يؤمن بقيمة العقل ودوره في تبني النقد منهجاً لعمل العقل وقدرة المعرفة، وأعاد الفلسفة إلى مكانتها الرفيعة بعد أن انقلبت على نفسها زمناً وكادت تتحول على يد فلاسفة التحليل اللغوي إلى تابع للعلم.

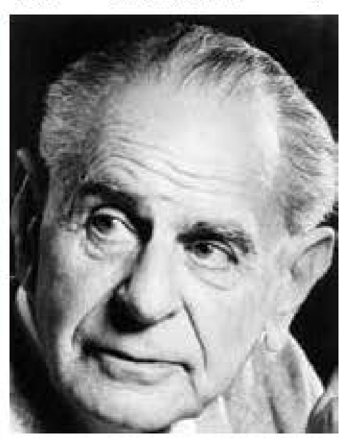
ويضيف الكاتب أن ما يسترعي النظر في شخصية بوبر، هو موسوعيته وتعدد جوانبه واتساع مجالات اهتمامه ونطاق تأثيره، حيث يرى أن هناك وحدة جوهرية في رؤيته ومنهجه، ما يجعل لإسهاماته عظيم التأثير في الكثير من المفكرين.

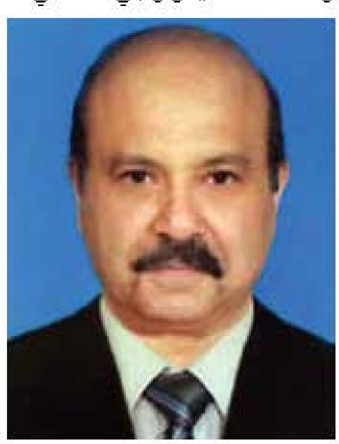
ويرى الكاتب أن الفلسفة عند بوبر ليست ترفاً ذهنياً أو نشاطاً عقلياً، فهي نشاط ضروري، ذلك أننا جميعاً نضمر في عقولنا مكونات للأشياء ومسلمات، ويذكر الكاتب أن بوبر قد ولد في يوليو (١٩٠٢) في مدينة فيينا عاصمة الثقافة الغربية حينذاك، من أبوين بروتستانتيين، وكانت مكتبتهما عامرة بمئات الكتب، فتأثر بوبر بقراءاته عن النسبية لأينشتين، وكتابات ماركس وأدلر وفرويد.

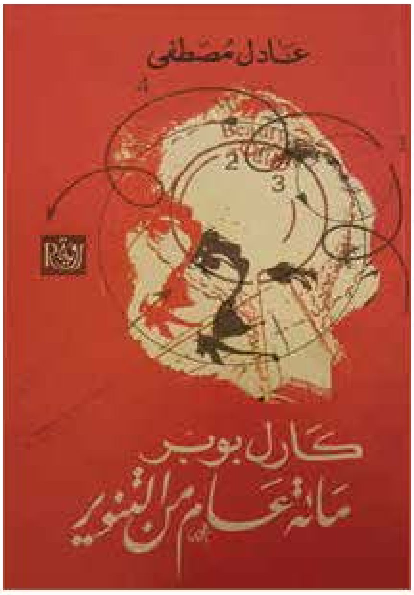
ويضيف الكاتب، أن رؤية بوبر من حيث العلم منهج استقرائي في الصميم، إذ ينطلق حتى الوصول إلى الأدلة، وكان يعتمد على أن كل نظرية قابلة للدحض، وأن أية نظرية غير قابلة للدحض ليست مميزة عن باقي النظريات، بل تعد محاولات تنظيرية. وبهذا المعنى نكون على يقين تام أن جميع النظريات هي افتراضات حدسية وتخمينات قابلة دوماً للاختبار.

ويؤكد الكاتب أن بوبر قد انتقد نظريات مهمة جداً في الفكر الأوروبي، مثل النظرية الماركسية في التاريخ، والتحليل النفسي الفرويدي، وعلم النفس الفردي لأدلر، كما يشير إلى أن بوبر كان لا يميل بصفة عامة إلى تناول المشكلات اللفظية والأسئلة التعرفية، لأنها تؤدي إلى محكات لفظية تطغى دائماً على المشكلات الحقيقية.

ويشير الكاتب في موضع آخر إلى أن بوبر يذهب كثيراً إلى أن الإنسان حين اختار أن يتكلم، تكلم وشغف، وقد اختار أن يطور دماغه وعقله ووعيه بذاته، حيث إن ظهور اللغة يؤكد وعي الإنسان بذاته، والجدير بالذكر أن بوبر قسم العالم إلى ثلاثة عوالم، الأول منها يختص بالعالم الفيزيائي؛ الأجسام والقوى ومجالات القوى. والعالم الثاني هو عالم السيكولوجي النفسي، أي عالم الخبرات الذاتية الواعية وغير الواعية. ويأتي العالم الثالث ليختص بالعالم الخاص بمنتجات العقل البشري، من لغة ونظريات وأساطير، كما يرى بوبر أن هذا العالم الثالث هو الإضافة الحقيقية لتصور العالم، حيث إنه عالم موضوعي وواقعي وملموس.


كارل بوبر


عادل مصطفى



كما يؤكد الكاتب أن فلسفة بوبر السياسية، شأنه فيها شأن معظم الفلاسفة الكبار منذ أفلاطون إلى ماركس، حيث يعتبرها بوبر الحياة المتصلة بالمشكلات، ومن ثم فإن المجتمع الذي يتصف بالجودة في حل المشكلات هو المجتمع المحقق للعدالة والمساواة ويقبل الاختلاف ويعايش ليناقش كل الآراء.

وأخيراً يؤكد الكاتب أن بوبر كان حريصاً على وضوح أفكاره وتحديدها، وكان متحرياً الدقة، ليتجنب أي التباس لفتح المجال لإساءة الفهم أو المحاكاة اللفظية، حيث اختلف أتباعه في فهم الكثير من أفكاره المحورية، كما اختلفوا في فهم الكثير من أفكاره المحورية وانقسموا حول تصور مذهبه وتعددت التأويلات حوله.

ويختتم الكاتب كتابه بالتركيز على فكرة محورية مؤداها أن بوبر في كتاباته المعرفية الموضوعية أشار كثيراً إلى أن النظريات تعد من أهم منتجات العمل الإنساني، وأن فكر بوبر يعتبر مجسداً لأرقى ما وصل إليه العلم الاجتماعي الجديد. غير أننا قلما نجد هذا العلم مسوغاً بهذه اللغة العالية الآسرة التي تميز كارل بوبر، ولا بهذا الجلال العقلي الأخاذ الذي يشيع في كتاباته.

الدراما الفنية والخيال المتدفق ييسران القواعد اللغوية في (أحمد في مدينة النحو)



مختار عيسى



مصطفى غنايم

يعالج كتاب (أحمد في مدينة النحو) تأليف مختار عيسى، رسوم محسن عبدالحفيظ، والذي صدر حديثاً (٢٠١٩) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، قضية ضرورة الاهتمام باللغة العربية وقواعدها وتيسير تعليمها في قالب درامي فني شائق يعتمد على التصاوير والأخيلة البديعة.

تبدأ أحداث العمل بمقدمة مونولوجية في أعماق البطل (أحمد) عبر فيها عن اندهاشه من طلاقة لسان صديقه (تامر) وفصاحته، بينما يعجز هو عن ذلك: من أن يأتي تامر بهذا الكلام؟!.. إن الكلمات تخرج من فمه كالأغنيات العذبة. ليتشجع أحمد بعد ذلك، ويسأل صديقه كيف وأين تعلم ذلك؟! ليجيب تامر في خيلاء: لقد اشتريته من مدينة النحو، فتزداد دهشة أحمد من تلك الإجابة، ويدرك أن صديقه يستهزئ به.



وتمضي وتيرة الأحداث في التصاعد، فيدخل أحمد في عناد طفولي / تحدٍ، ويرفض الطعام، ويترك النوم، ويدخل مكتبة أبيه، والتي تحوي كثيراً من الكتب، ويحدوه الأمل في أن تدله هذه الكنوز على موقع تلك المدينة.. (مدينة النحو)، وتزداد الأحداث إثارة مع توظيف الكاتب (ثيمة) الخيال في العمل بصورة تقترب من قصص الخيال العلمي، فيجعل الطفل يسمع طرقاً خفيفاً على الباب ليجد رجلاً غريب الزي، ذا ملامح غريبة، رمادي اللحية، فضي الشعر، يصطحب أحمد في سيارة رائعة عجيبة ذات جناحين ذهبيين، مكتوب عليها (النجدة اللغوية)، والتي طارت به في الفضاء، ليصافح الطيور من نافذتها، ويخاطب السحاب، ويسأل عن موقع (مدينة النحو)، لتهبط السيارة به في بحر المطر، وتسبح في الماء ليصير جناحاها مجدافين.

وهنا يتحدث أحمد مع الأسماك والشاطئ، حتى ترشده إحدى السمكات الملونة إلى السير خلف شعاع ذهبي تحول عن ذلك الرجل الأشيب، مخبراً إياه بأنه قد وصل إلى المدينة التي يريدها، ثم تركه مع مضيفة جميلة، ترتدي عباءة حريرية زرقاء اللون، تطرزها حروف عربية ذهبية، والرأس يزينه تاج منقوش ذو ألوان براقة مشعة.. ومع هذه الأجواء الساحرة الشائقة؛ يجد أحمد نفسه يجلس في قاعة اجتماعات المدينة بين المحافظ سيبويه، وحوله عدد من الأعضاء، هم: الخليل بن أحمد، وابن هشام، وابن عقيل، والمبرد، وثعلب، ويعرف من المضيفة (جهاد) أن هؤلاء هم الحكماء أعضاء مجلس (مدينة النحو)، وهم مؤلفو كتبه، وواضعو أسسه.

ومما يضاف إلى قيمة هذا الكتاب، هو ما قام به مختار عيسى من شرح عدد من قواعد اللغة، بأسلوب ميسر وشائق يمزج بين الحبكة الإبداعية والأهداف التربوية، منها: شرح النواسخ بطريقة تيسر تعلم القواعد للأطفال، بصورة أرى أنها تؤهل الكاتب لكي يجعل من ذلك مشروعه القادم، بوضع كتاب تعليمي يشرح به دروس النحو بطريقة درامية فنية..! فقد شرح عمل النواسخ: أفعالاً وحروفاً؛ فأوضح للطفل/المتعلم الفرق بين عمل الأميرة (كان) وأخواتها، والأميرة (إنَّ) وأخواتها في الجملة الاسمية، وذلك عبر قصة درامية، جسد فيها كان وقد (رفعت) قدر المبتدأ لأنه انصاع لأوامرها، في حين قامت بضرب الخبر و(نصبه) على الحائط لتمرده على أخيه؛ وهو ما جعل الأميرة (إنَّ) تشعر بالغيرة فتعقد اجتماعاتها، وتتخذ عدداً من القرارات المهمة: يجازى المبتدأ على ترحيبه بالأميرة (كان)، ويلطم على وجهه، ويعلق (منصوباً) على باب الجملة، ويكافأ الخبر على موقفه الشجاع لأنه دافع وعارض، و(يرفع) مع ترقيته ليكون خبراً لإن وأخواتها.

واستكمالاً للحبكة الدرامية الرئيسية، يختتم العمل بنهاية سعيدة تصل بالقارئ/ الطفل إلى حل العقدة الأساسية، والتي لم يغض منها في وجهة نظري إلا تجسيد المؤلف للأحداث على أنها حلم شاهده (أحمد) في منامه؛ بيد أن المؤلف نجح في ختام العمل في أن يحوّل البطل أحمد إلى التكلم بفصاحة، ويتلقى إعجاب الأساتذة؛ لأنه اهتدى إلى المدينة (مدينة النحو)، والتي تتشكل لبناتها من الكتب والمراجع؛ لتتجلى بذلك الفكرة المحورية بالدعوة إلى القراءة والمعرفة، والإبحار في العلم للوصول إلى هذه المدينة، وغيرها من المدن الأخرى: (مدينة الجغرافيا)، و(ومدينة التاريخ)، و(مدينة الحساب)، و(مدينة العلوم).

كتابات وأشياء

المثاقفة والمقابسة



نواف يونس

ندرك في مجلة (الشارقة الثقافية)، أنه من الصعوبة بمكان الوصول إلى الكمال، ولكن محاولات الوصول إليه تظل مشروعة في عرفنا الثقافي، وهو ما نسعى إليه دائماً، طالما توافرت لنا كل الإمكانات الفنية والمهنية والمادية، التي تؤمنها لنا دائرة الثقافة في الشارقة، برعاية ظليلة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، وهو ما يمنحنا الثقة ويحفزنا على السعي الحثيث لتحقيق الأمل المنشود، وهو الوصول إلى القارئ العربي من محيطنا إلى خليجنا. لذا؛ لا نكل ولا نمل من شرف هذه المحاولة النبيلة. وبرغم الكثير من العقبات والصعوبات التي تواجهنا في سعينا نحو الوصول إلى القارئ العربي في كل مدننا وعواصمنا العربية، فقد نجحنا تدريجياً وحتى الآن.. وفي وقت مقبول، إذا ما قسنا مسافة انطلاقنا.. حتى ما وصلنا إليه في العدد الثاني والثلاثين من أعداد المجلة.

إطلاق موقع المجلة الإلكتروني أدى إلى رفع عدد القراء العرب

لقد تجاوزنا – بالمعنى الإيجابي للكلمة– بعض عقبات التواصل مع القراء والكتاب العرب لاختلاف طرق التوزيع وشروطها في أقطار وطننا الكبير، وذلك من خلال الاتكاء على وسائل التواصل الحديثة، فأطلقنا موقع المجلة www.alshariqa-althaqafiya.ae وهو ما أدى إلى رفع مستوى متابعات القارئ العربي لها لتصل إلى عشرات الآلاف من قرائنا الأعزاء، سواء في وطننا الكبير، أو في بقية أنحاء العالم.. وأكثر ما يسعدنا في هذا التواصل الذي حققناه، أننا أصبحنا نتلقى الكثير من الثناءات والشكر والإشادة بمستوى المجلة الثقافي والراقي، من مختلف أرجاء المشهد الثقافي على امتداد جغرافيته عربياً وعالمياً، ولكن ما يفرحنا كثيراً في هيئة تحرير المجلة، تلك الملاحظات والتوصيات التي تصلنا من القارئ والكاتب العربي، حول بعض الهنات التي تحدث، ونحن بكل صدر رحب نتقبل هذه المداخلات، ونحاول قدر استطاعتنا أن نتغلب عليها، لنقدم ما يأمله القارئ منا كمجلة ثقافية تحاول أن تسهم ولو بقدر معقول في الإضاءة على كتابات الأدباء والكتّاب العرب، وفي استمرارية إبداعهم من جهة، ومد جسر التواصل بينهم وبين قارئهم العربي في كل مكان من جهة ثانية.

إننا في هذه المرحلة لا ندعي الكمال، إلا أننا نعمل ونلح على أن نكون ذلك المنبر الثقافي العربي، الذي يلتقي من خلاله الكاتب العربي مع قارئه، ولنعبّر بعمق وصدقية عن فاعلية المشهد الثقافي العربي من مشرقه إلى مغربه. وإذ إننا نفتخر بما قدمته مجلة (الشارقة الثقافية) بعمرها الزمني هذا، فإننا نشعر بالفرح أيضاً بعد ما حققته المجلة من حضور عربي، تجسده هذه المشاركة الكبيرة للكتاب والأدباء العرب في أبواب المجلة المتنوعة، والتي تشمل كل الأجناس الأدبية والفنون البصرية من مسرح وسينما ودراما وتشكيل، إلى جانب الإقبال المتزايد من القراء كل شهر، سواء على المستوى المقروء، أو عبر وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة.

نعلم حقاً.. أن الطريق لاتزال شاقة وطويلة، وأن ما نحاول الدعوة إليه من ثقافة عربية إسلامية أصيلة نسعى جادين لترسيخها بشكل لا ينفصل عن واقعها الاجتماعي الإنساني، هو أمر ليس سهلاً، لكننا نؤمن ونصر ونلح ونحن نعمل بصدقية على أن يكون وجودنا أداة من أدوات التنوير والمثاقفة والمقابسة.. بين هويتنا ولغتنا وشخصيتنا العربية وبين الآخر.. في عالم يتعولم.. وما أحوجنا نحن والعالم الآن.. إلى ثقافة إنسانية تمتلك كل الصدقية والشفافية.